

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Bakalářská práce

Vít Ondrák

**Teorie a praxe v Teigeho manifestech a v tvorbě vybraných
básníků ze sdružení Devětsil**

Theory and Reality in Teige's Manifestos and in Poetry of Representative Poets from Devětsil
Artistic Federation

Poděkování:

Na tomto místě bych chtěl poděkovat svému vedoucímu bakalářské práce doc. PhDr. Janu Wiendlovi, PhD. za cenné rady a připomínky, které mi laskavě při psaní poskytl.

Čestné prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 9. května 2018

Vít Ondrák

Abstrakt:

Tato práce je rozdělena na dvě části, a to na část teoretickou a část zabývající se konkrétními realizacemi básnických sbírek. V teoretické rovině je zaměřena na čtyři emblematické umělecké programové manifesty Karla Teigeho z let 1921, 1924 a 1928. Pozornost je upřena na vzájemné komparativní čtení a interpretaci těchto textů. Každému jednotlivému programovému textu je přiřazena konkrétní básnická sbírka, u které existuje uzádný předpoklad, že se v ní zkoumané teoretické teze budou vyskytovat. Jedná se o sbírky Jaroslava Seiferta *Město v slzách* a *Na vlnách TSF*, básnické knihy Vítězslava Nezvala *Podivuhodný kouzelník* a *Pantomima* a sbírky Konstantina Biebla *S lodí jež dováží čaj a kávu* a *Nový Ikaros*.

Klíčová slova: proletářské umění, poetismus, Teige, poezie, avantgarda

This thesis is divided into two parts. First part is theoretical and it is focused on the four specific manifestos of artistic movements by Karel Teige which were written in 1921, 1924 and 1928. I tried to focus on the comparative reading and interpretation of these texts. The second part is about specific realization of representative collections of poems based on these Teige's manifestos. Authors of these collections of poems are Jaroslav Seifert and his *Město v slzách* and *Na vlnách TSF*, Vítězslav Nezval with his *Podivuhodný kouzelník* and *Pantomima* and Konstantin Biebl's *S lodí jež dováží čaj a kávu* and *Nový Ikaros*.

Key words: proletarian art, poeticism, Teige, avant-garde, poetry

Obsah

Úvod.....	6
1. Karel Teige – Obrazy a předobrazy (1921)	7
2. Karel Teige – Nové umění proletářské (1922)	11
2.1. Jaroslav Seifert – Město v slzách (1921)	15
2.2. Vítězslav Nezval – Podivuhodný kouzelník (1922)	17
3. Karel Teige – Poetismus (1924)	20
3.1. Vítězslav Nezval – Pantomima (1924)	25
3.2. Jaroslav Seifert – Na vlnách TSF (1925).....	28
3.3. Konstantin Biebl – S lodí jež dováží čaj a kávu (1927).....	31
4. Karel Teige – Manifest poetismu (1928).....	33
4.1. Konstantin Biebl – Nový Ikaros (1929).....	38
Závěr	41
Primární literatura a sekundární literatura	43

Úvod

Teoretické koncepty, principy a vize Karla Teigea utvářely podobu českého avantgardního umění po celá 20. léta 20. století. Jeho programové statě a manifesty demonstrativně stanovovaly, po jaké umělecké cestě se mají tvůrci vydat, čemu se ve své práci vyvarovat, co si stanovit jako prioritu, a co naopak přehlížet. Teigea teze se beze sporu promítly do tvorby mnoha jeho názorových souputníků, ale i současníků, kteří jeho názor nesdíleli.

Cílem této práce je nalézt styčné body mezi teorií a praxí. Ve své práci jsem se zaměřil na členy Umělecké skupiny Devětsil, kteří se v Teigea teoretických tvrzení zhlédli, přijali jeho program za vlastní a nechali se jím inspirovat ve své tvorbě. Jmenovitě se jedná o básníky Vítězslava Nezvala, Jaroslava Seiferta a Konstantina Biebla, jejichž básně z toho období jsou všeobecně vnímány jako reprezentativní díla dané doby.

Svou práci jsem založil na interpretaci určujících programových statí, přičemž tyto jednotlivé statě tvoří zároveň mezníky oddělující tato období od sebe navzájem. Každá z těchto programových esejí je rozebrána z ideového a tematického hlediska, na což potom navazuje výběr konkrétních básnických sbírek, jejichž textová a ideová interpretace slouží k exemplifikaci, potvrzení či vyvrácení stanovisek, která byla v té či oné statí nastíněna. Konkrétní realizace básnických sbírek jsou v reakci na tyto teoretické koncepty chronologicky řazeny vždy k odpovídajícímu manifestu či programové esejí.

1. Karel Teige - Obrazy a předobrazy (1921)

Za v podstatě první a samostatnou programově-ideovou stat' nového poválečného umění lze považovat esej Karla Teigeho *Obrazy a předobrazy*.¹ Tato teze je však míněna především tendencí celé statě spíše revidovat a bilancovat umělecký vývoj kubistů, futuristů, expresionistů a dalších předválečných účastníků uměleckého dění. Jedná se tak spíše o specifické vymezení se vůči minulému než jeho plné nahrazení novým. Jednotlivé teze, které Teige ve své statí stanovil, však najdou svého plného vyznění v pozdějších programových manifestech poetismu.

„Všechno se bude muset udělat!“ tak začíná esej Karla Teigeho *Obrazy a předobrazy* uveřejněná ve druhém čísle sborníku pro moderní umění *Musaion*. Tento úderný a jasně řečený světonázor pochází z pera Henriho Barbusse. Teige jej převzal za sobě vlastní a aplikoval jej na představu „znovubudování“ světa, tedy světa nového, který bude stát na pylonech světa minulého, světa, který prožil děsivou zkušenost války, na niž chce rychle a účinně zapomenout. Celý svět má být znovu organizován, naplánován, vystavěn. A účastníky na tomto mohutném díle se mají stát všichni. Myslitelé spolu s dělníky, rolníci a umělci, vědci a básníci. Ti všichni mají být vojáky čelící nové bitvě: vybudovat na starých základech nový zítřek.

Po hrůzných válečných letech má svět konečně příležitost se nadechnout. A s tímto nádechem dostat do plic nový život. Sutiny starého světa, které jsou rámovány krutým zneužitím technického pokroku k výrobě zbraní s jediným účelem, totiž boj člověka proti člověku, jsou dle Teigeho důkazem úpadku industriálního vývoje. Válka se stala prostředkem hygieny světa. Teige kritizuje důvěru vloženou do strojů a technického zázraku bylo zneužito. Explicitně nazývá kubismus, futurismus, orfismus či expresionismus uměním včerejška. Označuje je za estetické, formalistní a bezobsažné. Vytýká jim jejich tendenci k hodnocení věcí samotných. Tvůrci „dosavadního“ umění nepronikli k podstatě, k duši věci, jak sám Karel Teige říká.² Podle něj se sice dařilo jednotlivé objekty vidět z mnoha perspektiv, ale nešlo se do hloubky, jednotlivá díla byla nahlížena pouze z úhlu pohledu hmoty, nikoliv však smyslu či vztahu k člověku. Toto povrchní estétství tak ulpělo pouze na povrchu věcí, tento povrch chválilo a schvalovalo. Zcela tak podle Teiga dosavadní umělci zapomněli na všechno to, co je za tím. Zapomněli na soudržnost s širším kontextem, optimisticky oslavovali svět bez sebemenší kritiky či bez vidění souvislostí a hledání mezer a možností k dovršení

¹ BRABEC, J.: Zrod české poválečné avantgardy. In. PAPOUŠEK, V. (ed.): *Dějiny nové moderny: česká literatura v letech 1905–1923*. Praha: Academia 2010, s. 355.

spokojenosti lidského plemena, které tak ztrácelo pevnou půdu pod nohama. Umělci rezignovali na morální obsah a dosah svého tvoření, nechali se zlákat vidinou překotného pokroku, ve kterém viděli spásu světa. Umění té doby si nekladlo ambici hodnotit svět podle určení a morálního smyslu, nebylo schopno do těchto kategorií včlenit lidskou práci a životní štěstí. Člověk, kterému stačí vidět jenom povrch věcí, člověk, jenž se nezajímá o vnitřní soudržnost, vnitřní vztahy a úplnou znalost, je označován za dítě, tedy nevyzrálou bytost.

V centru pravého umění má vždy stát člověk, říká Teige a dodává, že člověk má být jeho obsahem, nikoliv jeho předmětem. Avšak v Teigově pojetí ne pouze jako samostatné individuum. Dosavadní umění nesplňuje nároky být bezpečným úkrytem pro každého jednotlivce. A že je to nezbytné, prokázala stále v mysli žijících přítomná blízkost války. Podobně jako lidská společnost, která se stále vzpamatovává z nedávné krize, je i umění součástí boje za zachování vlastní tváře. A podle Teigeho selhává. Exemplifikuje tyto neúspěšné pokusy na vágním pojetí expresionismu, který spolu s bezhlavým dadaismem označuje za důsledky minulého umění, které krachuje před očima. Rovněž Neumannův civilismus ztrácí svůj půvab a ústí do prázdna. K tomuto tématu napsal studii např. Vladimír Papoušek s názvem *Civilizační poezie*.

Teige vytyčuje základní body, ve kterých se dosavadní umění vyčerpalo. Jeho krizi spatřuje především v úzkém okruhu potenciálních příjemců, označuje je „za stejně individualistické jako měšťácká filozofie“.³ Tato omezenost ústí v osamocenost, v kruhový pohyb, jenž nikam nevede, sebeutvrzuje se. Egoismus plynoucí z nekritického přístupu je označován za „zlou páku světa“. Umění se tak dostalo do bodu, kdy se svou všudypřítomností již zajetých forem a tvarů devaluje vlastní hodnotu. „[...] doráží na vás hranatiny depravovaného kubismu a strakatost vysíleného expresionismu, stejně banální jako minulá omáčka secesní.“⁴ Toto zahledění se do minulosti a neschopnost přizpůsobit se novým trendům a kupředu směřujícímu vývoji je vypovídajícím znakem stagnace. Skutečné umění se posunulo a je dál.

Shrnující, avšak ne zcela vyčerpávajícím způsobem, je pojata tato kritika dosavadního, tedy minulého. Teige však ve své stati mluví rovněž o současnosti. O současných potřebách nejen uměleckého proudu, ale i proudu sociálního. Správně odpozoroval, že se lidstvo ocitlo na křižovatce, v bodu změn: „Žijeme prostě přeměnu světa, vhodněji: zrod nového světa. Žijeme zrod nové skutečnosti, dávný sen promítáme v dnešní či bezprostředně příští den.

³ TEIGE, K.: *Obrazy a předobrazy* [1921]. In VLAŠÍN, Š.: *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1: Od proletářského umění k poetismu, 1919–1924*. Praha: Svoboda 1971, s. 100.

⁴ Tamtéž s. 102.

Nelze si představit doby světlejší a bohatší.⁵ Takto pregnantně označil Teige svůj pohled na vlastní současnost. Věští blízkost nového příchodního řádu, který ten starý nechá daleko za sebou, pohřbí jej. Nastupující umění se zatím však rodí, není ještě oficiálně uznané, jelikož v galeriích a v salónech krásy se stále ještě vyskytuje ono umění dosavadní. Nové umění se teprve konstituuje, hledá se, snaží se objevit svá témata, svou formu. Přehodnocuje potenciální vlastní tvůrčí čin. „Tvoří předobraz nového života. [...] Předobraz je zestručnění, zkrátka všeobsáhlost, jednoduchost složitosti, věc či osoba existující v pomyslu a snu. V tomto smyslu je tedy úkolem veškeré duchové tvorby předobraz nového světa.“⁶ Tato představa znovuoživení světa, jeho nového vybudování, zrodu, jde ruku v ruce s přehodnocením všech dosavadních hodnot.⁷ Reinterpretace základních poznatků o světě je však ponechána budoucím zítřkům. Ideálem těchto budoucích zítřků se má stát pospolitý, bratrský život, který povede vírou k naplnění a dovršení díla.

Základním kamenem tohoto předobrazu budoucího se stává vidina lidského štěstí v novém životním prostředí. Toto nové umění by mělo stát v čele budoucího řádu, jehož účelem by mělo být vyrovnání s budoucností. Teige však explicitně přiznává, „že každý nástup mladého umění je nutně reaktivní proti předešlému, [...]“⁸, a tomu vzkazuje, že starý svět umění se představitelům toho nastupujícího nelíbí, jelikož je plný bolesti a utrpení a takto situovaný svět je v nové perspektivě odsouzen k záhubě a k nebytí.

Teige se ve své stati soustředil především na malířské umění. Předpovídal tomuto médiu podstatnou roli při utváření budoucího umění. „Nové žánry, výjevy našich snů a fantazie, příběhy srdce, proteplené láskou a soustrázní. – Tak malují malíři předobrazy zítřka [...]“⁹ Všechny tyto pojmy budou mít svou nezastupitelnou roli v pomalu se utvářejícím novém umění. Umělec je zároveň postaven do role nositele těchto revolučních myšlenek. Zasluhou malířů a básníků se bude budovat nový svět, který bude královstvím srdce. Učiněný ráj čeká za horizontem zítřka. Jediné, co zbývá, je tento ráj vybudovat. Prostředkem, kterým se má tato velická stavba realizovat, již nemá být přízemní majetek a drahé kovy či kameny. Stavebními kameny nové doby jsou sen a touha, láska jako protipól nenávisti. Peníze ztratí v dohledné době svou cenu. Nastane devalvace jejich hodnoty za

⁵ TEIGE, K.: *Obrazy a předobrazy* [1921]. In VLAŠÍN, Š.: *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1: Od proletářského umění k poetismu, 1919–1924*. Praha: Svoboda 1971, s. 100.

⁶ Tamtéž s. 100–101.

⁷ BRABEC, J.: Zrod české poválečné avantgardy. In PAPOUŠEK, V. (ed.): *Dějiny nové moderny: česká literatura v letech 1905–1923*. Praha: Academia 2010, s. 356.

⁸ TEIGE, K.: *Obrazy a předobrazy* [1921]. In VLAŠÍN, Š.: *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1: Od proletářského umění k poetismu, 1919–1924*. Praha: Svoboda 1971, s. 101.

⁹ Tamtéž s. 102.

účelem potlačení a zabránění dalších válek, jelikož právě pro materiální zisk se bojují. Teige s povzdechem lituje, že se žádná válka nekonala z čistě ušlechtilých pohnutek. Sentimentalitu těchto tvrzení však vyvrací přívalem intimity jako oddechu mezi dvěma poryvy silného větru: totiž mezi válkou a nastolením nového řádu.

Neoblomnost a správnost budoucích vývojových kroků Teige obhájí vírou v člověka a v lásku k životu. Revoluce se má stát principem výstavby nového umění, které svou silou nejenže navrátí světu zpátky spravedlnost a rovnoprávnost společenskou, ale zároveň vytvoří „nový lidský, mravní a duchový řád“, ¹⁰ který bude nesen zástupci mladé umělecké obce. Motivem revoluce v raných textech členů skupiny Devětsil se zabývá rovněž Tomáš Vučka ve své studii *Devětsil a proletářské umění*. Skutečným umělcům je třeba nechat volné ruce a nesvazovat je do ideologických tvarů a forem toho či onoho druhu umění. Dosavadní umění je udržováno pouze epigony, nikoliv však umělci. Předpovídané umělecké tvoření stojí na základech minulého vývoje, a má tak své nezastupitelné místo v očekávané, a ne příliš vzdálené budoucnosti.

¹⁰ TEIGE, K.: *Obrazy a předobrazy* [1921]. In: VLAŠÍN, Š.: *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1: Od proletářského umění k poetismu, 1919–1924*. Praha: Svoboda 1971, s. 103.

2. Karel Teige – Nové umění proletářské (1922)

Programové teze, které Teige ve své stati *Obrazy a předobrazy* pouze nastínil, vybrousil, dovysvětlil a dodal jim na důležitosti uveřejněním svého textu *Nové umění proletářské* o necelý rok později, jenž uvádí první číslo *Revolučního sborníku Devětsil*. Tento sborník raných avantgardních prací obsahoval nejen české básně (Nezvalův *Podivuhodný kouzelník*, Wolkerův *Dvojpěv noci*, Seifertova *Paříž* či *Slavný den* aj.), tvořila jej také celá plejáda teoretických studií členů Devětsilu (zmiňované Teigovo *Nové umění proletářské*, Honzlovo *O proletářské divadle*, Černíkova *Ruská výtvarná práce*), ale i francouzsky psané básně Jeana Cocteaua (*Poésies*) a Ivana Golla (*Les Péres*). Editory prvního čísla devětsilského časopisu byli Karel Teige a Jaroslav Seifert. Teige rovněž podle svého zvyku typograficky upravil vzhled zveřejněných textů a dodal jim tak na specifičnosti.

Programový manifest *Nové umění proletářské* je komplexním rozbořem minulých vývojových etap, jejichž vyvrcholením se má stát právě třídní umění proletariátu. Přítomnost ideologické doktríny socialismu, tedy jasné směřování doleva, je patrná již na prvních řádcích této eseje. Explicitní je vliv a inspirace ve Velké říjnové socialistické revoluci, jež proběhla v roce 1917 a která dle Teigeho interpretace znamenala bezprecedentní hospodářské vyrovnání a nastolila spravedlnost všech lidí. Tady se však nezastavila. Dle Teigovy z dnešního úhlu pohledu idealistické představy vedl tento dějinný převrat k osvobození lidské práce, a to jednak hmotné, jednak duševní. Tato změna tak měla vést k povýšení práce z lopotné, stereotypní a bezduché na práci oduševnělou, veskrze produktivní, tedy tvořivou. Ve stejném duchu se nese Teigovo konstatování, že „[r]uská revoluce [...] [o]svobozuje umění“.¹¹ Do té doby totiž platilo, že „umělec chtěl být, odloučen třídám, bezmezně svobodným soukromníkem, na něhož společnost nemá práva ani vlivu“.¹² Umění a jednotliví umělci byli tedy nadřazení třídnímu rozdělení společnosti, nepatřili ani do jedné z těchto tříd, a jejich práce nebyla tak schopna splnit úkoly a poslání, které taková umělecká činnost, chtěli býti pro lidi přínosná, plnit musí. Teige přímo říká: „Osvětová činnost ruské revoluce vychází z poznatku reciproké souvislosti a vázanosti umění se životem, osvobozuje umělcovu práci tím, že ji znovu spoutává sociálním posláním.“¹³ Konstatuje, že svobodné a nezávislé umění kritizuje a bagatelizuje sílu třídního umění. Nenechává možnost proletářskému umění etablovat se. Proti tomu Teige označuje z perspektivy nově nastupujícího řádu komunistické a socialistické ideologie umění svobodné a nezávislé za překonané. Angažovanost umění však

¹¹ TEIGE, K.: *Nové umění proletářské* [1921]. In: VLAŠÍN, Š.: *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1: Od proletářského umění k poetismu, 1919–1924*. Praha: Svoboda 1971, s. 247.

¹² Tamtéž.

¹³ Tamtéž s. 248.

vidí jako zcela nevyhnutelnou cestu k revoluci, která se má i jeho prostřednictvím rozšířit z Ruska do světa a nastolit tak vládu dělnické třídy, nikoliv vyvolených, urozených aristokratů a měšťáků. V tomto spravedlivějším světě pak bude nezbytné tuto kulturu nejenom udržovat, nýbrž i nadále pěstovat a rozšiřovat. Tematikou ruské revoluce a jejího vnímání jako vzoru pro revoluce budoucí se zabývá rovněž Tomáš Vučka v již zmiňované studii *Devětsil a proletářské umění*.

Touto budoucí kulturou pracující třídy se tak má stát právě proletářské umění v širokém slova smyslu. Teige stanovuje několik předpokladů proletářské tvorby. Především označuje marxismus jako „jediný možný a užitečný světový názor“.¹⁴ Považuje za nezbytně aktuální nahradit „idealistickou, bergsonovsko-croceovskou uměnovědu uměnovědou, estetikou

a kritikou novou, vyvozenou z principiálních bodů marxismu“.¹⁵ Zároveň si však uvědomuje, že ideály hlásané marxistickou ideologií nepůjde aplikovat okamžitě a beze zbytku. Soudí, že proletářské umění si své místo již vybojovalo, avšak konečné vítězství marxismu lze očekávat až v nastávajících časech. Teige si je svou dějinnou úlohou jist, a tak jasnozřivě hlásá, že budoucností je právě umění proletariátu, a jelikož se jeho doba blíží, nechce stát nečinně a přihlížet, jak a kam se vyvine, ale chce se aktivně účastnit jeho vývoje. Proletářské umění tak Teige bere jako výzvu, které je třeba se chopit a pracovat na ní. Vyvozuje z marxismu některé základní teze, které používá jako kameny pro budování marxistické estetiky, jež následně převádí do svého pojetí nového manifestovaného uměleckého proudu. Jedná se o tyto dle Teige nezbytné kroky: „odpsychologizovat, což znamená oduševnit a odmystičtět estetiku“.¹⁶ Teige pokládá za překonané a především za matoucí všechny ty pojmové zkratky, které místo přehlednosti a funkčnosti obalují terminologii do balastu slovíčkaření, jež se povyšuje na nedostupnou magii slov, jež lze vystihnouti mnohem jednodušeji a prostěji. Požaduje, aby byly tyto znepráhledňující pojmy nahrazeny pojmy obecnějšími a jasnými. „Slovo tvorba neznamenejž ovšem nadále tajemný zrod čehosi ex nihilo, nýbrž jen poetičtější, ušlechtilější synonymum pro harmonickou lidskou práci.“¹⁷ Teige předvídá, že tato rodící se estetika bude mnohem spíš sociologická než psychologická. Sociologický přístup bude mnohem spíš historickým exkurzem k dílu samému.

¹⁴ TEIGE, K.: Nové umění proletářské [1921]. In: VLAŠÍN, Š.: *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1: Od proletářského umění k poetismu, 1919–1924*. Praha: Svoboda 1971, s. 249.

¹⁵ Tamtéž.

¹⁶ Tamtéž, s. 251.

¹⁷ Tamtéž.

Proletářské umění však nechce být zkoumáno pouze jako sociální fakt. Své místo na poli uměleckého světa, jak již bylo zmíněno výše, získalo. Nastává tedy čas, aby byly představeny úkoly a povinnosti každého umělce, jenž se chce na budování nového kulturního světa podílet. Teige se zručností sobě vlastní dochází diachronním rozbořem stylů, druhů a uměleckých tvarů a k jejich postupné kritice, která rozšiřuje a prohlubuje kritiku z eseje *Obrazy a předobrazy* z roku 1921. Stručně: umění se zabývá pouze samo sebou, je skryto v salónech a galeriích, kde je obyčejnému člověku nepřístupné. Teige vytýká malířství privátnost a literatuře snobství. Soukromé sbírky jsou určeny pro pár vybraných jedinců, umění se nedostává do veřejného prostoru anebo je jeho kubistickou jednotou zahlceno. Umělci pracovali pouze pro úzkou a estetickou skupinu příjemců umění, nikoliv pro blaho společnosti či pro společnost jako takovou. Samotná tvorba se soustředí na vnitřní témata, nereflexuje vnější život, vzdaluje se od něj stále dál a dál. Skutečnost se zacykluje a bezcílně bloudí neznajíce svého pravého smyslu, který by mohla sledovat. „Umění zapomnělo, že je na světě pro diváka, pro svět, pro člověka: jsouc vyřazeno ze života poněkud mimo svět, domnívalo se být nad životem a nad světem: požadovalo, aby svět, člověk, divák žil pro umění.“¹⁸ Přímá souvislost mezi žitým životem a uměním je přímo předpokladem pro funkční pojetí umění jako oboru lidského poznání. Efemérnost a přehlížení tohoto faktu se stává u Teigeho středobodem kritiky dosavadního umění. Zároveň však dodává, že i nastupující umění je třeba vnímat v kontextu minulých, nové tu nepřichází z ničeho, zítřejší vyrůstá ze včerejšího. Příkladem může být vztah minulé kubofuturistické poezie k novátorské proletářské poezii. Ta se odlišuje především svou tendenčností a kolektivností na úkor bezobsažnosti a individuality. Zároveň je podstatným rozdílem pozitivní vnímání civilizačního vzepětí světa, pesimismus je zahrán do kouta a potlačen. Viní americkou ideologii a kolonialistické obchodní koncepce vykořeněnosti z kypření půdy, na které se následně zrodila válka. Svět řízený kapitalistickou doktrínou se rozvrátil válkou v základech. Kapitalismus a důsledky jeho vládnutí zničily i kulturní svět. Právě produkt měšťácké kultury, tj. kubisticko-futuristický civilismus, jež se skvěl na vrcholu pyramidy, kulminoval a byl svržen celosvětovým válečným konfliktem.

„Učením o pádu a znovuzrození světa je dnes marxismus.“¹⁹ A „[...] cit nám velel popřít starý svět.“²⁰ Tyto premisy se skloubí v základní pojetí uměleckého názoru v kontextu do sebe navzájem zapadajícího názoru světového. Tendenčnost literatury nelze vynechat.

¹⁸ TEIGE, K.: Nové umění proletářské [1921]. In: VLAŠÍN, Š.: *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1: Od proletářského umění k poetismu, 1919–1924*. Praha: Svoboda 1971, s. 260.

¹⁹ Tamtéž, s. 264.

²⁰ Tamtéž.

Představitel proletářského umění nemá stagnovat, ale má stát hrdinně v čele revolučního hnutí, jež vede pouze a jen kupředu. „Netřeba událostem hledat slov, ale slovy působit na události; ne reportáž, ale proroctví; ne konstatovat, ale požadovat!“²¹ Takhle precizně a jednoznačně formuluje Teige směřování a budování nového umění. Údernost umělecké činnosti se má stát pákou pokroku. Avšak zcela jistě se vymezuje proti pojetí propagovaného umění dneška, které se objevuje především v listu komunistické strany *Proletkult*. Označuje jejich produkci za výhradně stranickou a instruovanou seshora, tedy ne od široké masy, ale od jednotlivců. Zrovna tak jí vytýká jejich bezprostřední napojení na Rusko, ve kterém je situace nepoměrně odlišná od Československa. Tuto tendenčnost přirovnává k neopodstatněné a říká o ní, že nepatří celému pojetí proletářského umění, nýbrž pouze jejímu omezenému odvětví.

Zároveň stanovuje zásadu, která říká, že „jest poezie proto na světě, aby se lidem líbila“.²² Vedle toho vytyčuje podstatnou myšlenku, totiž že proletářské umění je založeno na revolučním kolektivním sdíleném citění a smýšlení. Tato revolučnost se pak jeví jako zásadní pro pojetí celé třídy, tedy proletariátu, jehož členové „nejsou osamoceni ani tam, kde jsou sami“.²³ Spojuje je ovšem ne pouhá geografická či místní blízkost, spojuje je příslušenství k revoluční masě občanů, k proletariátu, jejich společné vědomí a snaha toto vědomí prosadit. Srozumitelnost pro tuto širokou společnost je třeba zajistit i zábavností, přístupností a poutavostí. Teige vyjmenovává, čím se proletariát baví, a co by tedy mělo stát ve středu tematického i žánrového pojetí proletářské poezie: „Indiánky, bufalobilky, nickcarterovky, sentimentální romány, v kinu americký seriál či groteskní chapliniáda, komedie ochotnického divadla, žongléři ve varieté, potulní zpěváci, krasojezdkyně a klauni cirků, lidové veselice fídlovaček, nedělní fotbalový zápas, toť téměř vše, čím proletariát ve své zdrcující většině kulturně žije.“²⁴ Dalším rysem, jímž Teige vymezuje a zostřuje význam důležitého pojmu, je lidovost. Označuje proletářské umění za nové umění lidové, takže dosavadní lidovou tvorbu tak odlišuje od nastupujícího. Toto původní lidové umění stálo dle Teiga vždy v konfliktu k vládnoucí vrstvě měšťáckého umění, vyrůstalo v područí „vládnoucí třídní kultury, v době baroku žilo elementy kultury feudální, v naší době pak buržoazní“.²⁵

Nová lidovost a srozumitelnost pokulhávají za novými projevy měšťácké moderní produkce. Teige zároveň poukazuje na to, že to jsou marginální odštěpky od rozvitého a tak vzdáleného kapitalistického světa. Dopouští se generalizace, když hlásá: „Vždyť víme, že lid

²¹ TEIGE, K.: Nové umění proletářské [1921]. In: VLAŠÍN, Š.: *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1: Od proletářského umění k poetismu, 1919–1924*. Praha: Svoboda 1971, s. 265–266.

²² Tamtéž, s. 266.

²³ Tamtéž, s. 269.

²⁴ Tamtéž, s. 270.

²⁵ Tamtéž, s. 272.

a dav má o sobě vždycky pravdu.“²⁶ Avšak i tato generalizace mu slouží jako odrazový můstek pro hájení svého představovaného programu budoucího umění. Výchova nových generací má být ponechána kinu a bufalobilkám. Všelidové umění se má stát oporou proletářského řádu, již nebude haněno a diskvalifikováno na úkor buržoazního, ale právě naopak, bude uměním vládnoucím, jež se nebude muset ohlížet na okrajové a intelektuálsky zaměřené umění pro pár vyvolených. Proletářské umění bude samostatným produktem systematické lidské práce. Teige se nesnaží zakrýt, že nové umění bude tendovat k objevení realistických vztahů mezi všedními a nevšedními věcmi. Přiznává možnou roli primitivismu jako blízké vlastnosti srozumitelnosti a poutavosti. O roli primitivismu dále hovoří též Vratislav Effenberger v doslovu k prvnímu svazku *Díla Karla Teigeho* s názvem *Vývojové proměny v umění*. Zdravý realismus se má dotýkat skutečnosti ze své podstaty, nelze o této skutečnosti pochybovat, důraz na realističnost či uvěřitelnost je podmínkou úspěchu proletářského umění, byť se může mísit s prvky fantazie.

Závěrem Teige deklamuje dnes již překonanou premisu: „Buďto nové umění bude proletářské, nebo nebude vůbec.“²⁷ Jež se však v době svého vzniku nezdála ani trochu patetickou, jak se jeví nyní.

2.1. Jaroslav Seifert – Město v slzách (1921)

Seifertova sbírka *Město v slzách* byla vydána v roce 1921 a jedná se o autorovu básnickou prvotinu, která byla dedikována „básníku z nejmilejších“ S. K. Neumannovi. První vydání sbírky je uvedeno předmluvou Vladislava Vančury, jenž byl stejně jako Seifert a Teige členem Uměleckého sdružení Devětsil. Ve Vančurově předmluvě je přímo řečeno: „Nová, nová, nová je hvězda komunismu. Jeho pospolitá práce buduje nový sloh a mimo ní není modernosti.“²⁸ což lze chápat jako jasné přiznání příslušnosti poetiky sbírky nastupujícímu proletářskému umění. Na tento fakt upozorňuje i Michal Bauer ve studii *Proletářské umění*. Pro interpretaci je však podstatný spíše samotný text básní než zobecňující metatexty.

Celá sbírka je protknuta verši, které jsou přímo deklarativním naplněním Teigeho teoretických vizí. „Čtenáři, otvíráš knížku prostou a nevтіravou / a píseň počíná“²⁹ promlouvá k nám lyrický mluvčí v *Básni úvodní*, skromná je i grafická úprava či použití levného papíru,

²⁶ TEIGE, K.: Nové umění proletářské [1921]. In: VLAŠÍN, Š.: *Avantgarda známá a neznámá*. Sv. 1: *Od proletářského umění k poetismu, 1919–1924*. Praha: Svoboda 1971, s. 270.

²⁷ Tamtéž, s. 275.

²⁸ VANČURA, V.: Předmluva. In SEIFERT, J., VÍŠKOVÁ, J. (ed.): *Město v slzách. Samá láska. Svatební cesta. Slavík zpívá špatně. Poštovní holub*. Praha: Československý spisovatel 1989, s. 209.

²⁹ SEIFERT, J., VÍŠKOVÁ, J. (ed.): *Město v slzách. Samá láska. Svatební cesta. Slavík zpívá špatně. Poštovní holub*. Praha: Československý spisovatel 1989, s. 11.

jak si všímá Vladimír Macura³⁰. Podstatným tematickým toposem je město, které je viděno perspektivou lyrického mluvčího jako potlačení, či dokonce násilný útok na přirozenost člověka i samotné přírody. „Svou slávou / nezvítězilo město nade mnou, / svým majestátem a velikostí mě neočarovalo, / miluji hvězdy, lesy, prameny, louky a květiny [...]“³¹ O tom dále svědčí také jasně stylizovaná báseň *Hříšné město*, ve které vystupuje bůh, jenž pro lásku dvou milenců ještě nezanevřel na to, co sám stvořil, surové město, v jehož ulicích se odehrávají souboje mezi sociálními vrstvami o spravedlnost. Tématem vnímání města v avantgardních hnutích se rovněž zabývá Petr Málek ve své studii *Město*.

Důležitou tematickou roli vzhledem k Teigovým teoretickým koncepcím je pak blízkost revoluce, která se sice váhavě přibližuje, ale stále není s to zvítězit. Při pouličních bojích, které se odehrály v zimě 1920, představitelé radikální levice obsadili sídlo české sociální demokracie Lidový dům a snažili se vyvolat státní převrat. To se však nezdařilo, takže se vidina revoluce, která má zavést nové pořádky, na čas rozplývá. Sen o revoluci však zůstává, potřeba přeměny stávajícího do nového je nezbytná a všudypřítomná. Těmito verši končí báseň *Modlitba na chodníku*: „Panno Maria, / když už je nutno, abych umřel taky já. / nedej, bych umřel jako ten pes, / dej, ať umřu jednoho krásného dne na barikádě revoluce / s puškou v ruce.“³² Lyrický mluvčí explicitně říká, že je připraven pro spravedlivější zítřky (a pro revoluci samu) dát všanc i to nejcennější – svůj život. Vzhlíží k ruské revoluci z roku 1917. V básni *Dobrá zvěst*, dedikované Ivanu Olbrachtovi, se objevují verše: „tam na východě vidí oči spásu, / tam na východě, v dálce barvy chrp, / vychází věnec žitných klasů, / kladivo a srp.“³³ Zcela v souladu s Teigem (ale i s mnoha dalšími v té době) věří v příchod revoluce z východu, z Ruska, kde se proletariát v čele s Leninem chopil moci a počíná „ustavovat řád a spravedlnost ve světě“.

Zároveň se v kontextu teprve nedávno dobojované války objevují kritická vymezení se vůči technickému pokroku, široce pojatá skepse a nechuť, jelikož právě technická zdatnost a um válčících stran měly za následek „efektivitu“ zabíjení vojáků i civilistů na obou stranách konfliktu. Báseň *Konec války* začíná strofou: „Nesou na čele ohnivá znamení, / na těle rány, jež se rozjitří, / z celého světa přišli k nám ranění, / z nich jedni nechtěli, nechtěli, / ale přece umřeli / už zítra nebo pozítří, / a druzí žili navzdory smrti, navzdory ranám a bolesti / jak živé

³⁰ MACURA, V.: Jaroslav Seifert – Město v slzách. In ČERVENKA, M., MACURA, V., MED, J. a PEŠAT, Z.: *Slovník básnických knih: díla české poezie od obrození do roku 1945*. Praha: Československý spisovatel 1990, s. 152.

³¹ SEIFERT, J., VÍŠKOVÁ, J. (ed.): *Město v slzách. Samá láska. Svatební cesta. Slavík zpívá špatně. Poštovní holub*. Praha: Československý spisovatel 1989, s. 11.

³² Tamtéž, s. 19.

³³ Tamtéž s. 32.

pochodně neštěstí.“³⁴ Ve stejném duchu jako Teige tak Seifert prostřednictvím lyrického mluvčího odsuzuje krutost války. Technický a civilizační pokrok je však i oceňován, dokonce vyzdvihován. V často citované básni *Chudý* lyrický mluvčí shrnuje v několika verších své přesvědčení o světlých zítřcích, ve kterých budou i příslušníci proletariátu běžně užívat výtvarných moderní civilizace, vyrovná se tedy jejich postavení s měšťáky a v novém systému socialistického uspořádání již nebude příslušnost ke třídě tím rozhodujícím – nastane úplná spravedlnost. „Ó ano, já bych byl přec také radši, / kdybych měl víc, / však já jsem moudrý chudý: / já totiž zvidám v drahách hvězd / a věřím v Komunistický manifest, / věřím, že přijde jednou den, / kdy i já budu spokojen, / věřím, že i já budu jednou pánem / a vysoko, vysoko, vysoko nad Prahou / poletím aeroplánem.“³⁵

Sbírka se obecně vyznačuje silnou idealističností. Představované vize budoucího světa jsou podporovány nenáročnou stylizací básní i užitím srozumitelného jazyka, což Karel Teige ve svých programových tezích požadoval. Především se však Seifert zapojením do proletářského umění počal angažovat a začal tak společně s dalšími pracovat na uměleckém vyjádření dělnické zkušenosti se světem. Toto budování nového umění, které bylo součástí Teigeho apelu, se tak začalo i díky Seifertově prvotně naplňovat.

2.2. Vítězslav Nezval – Podivuhodný kouzelník (1922)

Lyrickoepická básnická skladba o sedmi zpěvech *Podivuhodný kouzelník* byla poprvé uveřejněna v úvodním čísle *Revolučního sborníku Devětsil* v roce 1922. Později vyšla revidovaná verze ještě mnohokrát, např. v *Pantomimě* (1924) či v *Básních noci* (1930). Skladba je dedikovaná Jiřímu Mahenovi. Již čtyřverší předzpěvu *Podivuhodného kouzelníka* obsahuje první narážky na právě se rodící směřování části umělecké společnosti. „O nové kultuře sníš a já nově ti v proměnách zpívám, / fontáno s tygřicí, jež jsi náhrobkem tohoto děcka, / troubil postilion a koníci běželi k nivám / rozplakat oči hvězd, má píseň je duhou – s ní kráčeji!“³⁶

Hlavním tématem skladby a jejím principem kompozice je motiv proměny, jak si všimá Vladimír Macura.³⁷ Tato proměna je interpretována mnohými způsoby. Jak však říká

³⁴ SEIFERT, J., VÍŠKOVÁ, J. (ed.): *Město v slzách. Samá láska. Svatební cesta. Slavík zpívá špatně. Poštovní holub*. Praha: Československý spisovatel 1989, s. 34.

³⁵ Tamtéž, s. 59.

³⁶ NEZVAL, V.: *Podivuhodný kouzelník*. In SEIFERT, J., TEIGE, K. (eds.): *Revoluční sborník Devětsil Reprint*, Praha: Akropolis - Filip Tomáš 2010, s. 32.

³⁷ MACURA, V.: *Vítězslav Nezval – Pantomima*. In ČERVENKA, M., MACURA, V., MED, J. a PEŠAT, Z.: *Slovník básnických knih: díla české poezie od obrození do roku 1945*. Praha: Československý spisovatel 1990, s. 197.

Teige: „Žijeme prostě přeměnu svět, vhodněji: zrod nového světa.“³⁸ Motiv proměny/přeměny

ve smyslu ovidiovské aluze je všudypřítomný, tedy prostupující všech sedm zpěvů. „Touto skladbou procházejí všechny elementární problémy člověka i doby, v níž byla tato skladba napsána: zrození i smrt, revoluce, uspořádání nového, spravedlivějšího světa, osvobozená práce i přežívající osobní problémy, síla člověka i jeho slabost, zrozením a smrtí ohraničený život jedince i věčný koloběh života v jeho nekonečných proměnách.“³⁹ Teigeho teoretické koncepty přerodu moderního umění nabývají v Nezvalových verších konkrétnosti a plastičnosti. Prolínání reality a snu, reality a fikce, konkrétního a abstraktního a mnohých dalších „binárně založených, dialekticky rozvíjených vazeb vytvářejí neuvěřitelně rozpracovanou významovou dynamiku básně, a to jak v souvislostech jednotlivých zpěvů, tak napříč těmito zpěvy.“⁴⁰ Není proto divu, že je *Podivuhodný kouzelník* v tomto kontextu nazýván jako „vlajková báseň poetismu“.⁴¹

Nezval demonstrativně využil intertextuálních odkazů jako významotvorných komponent básně.⁴² Prostřednictvím aluze je tak do skladby zapojen přímo motiv Ovidiovy metamorfózy již v samotném *Předzpěvu*, nápadná je přítomnost refrénu „víckrát ne“ na konci prvního zpěvu, nepochybně odkazující k Poeově *Havranovi*. Nezval komponuje svou skladbu také jako přiznaný obdiv k rimbaudovskému principu výstavby poetického textu jakožto textu na pomezí realistického a halucinačního.⁴³ Je příznačné, že samotný text *Podivuhodného kouzelníka* prošel za autorova života mnohými textovými proměnami.

Další zřetelně identifikovatelné prvky související s Teigovými teoretickými proklamacemi jsou přítomny ve čtvrtém zpěvu Nezvalovy skladby, který nese příznačný název *Revoluce*. „Zelený stůl podpíral ruce staré vláde, / patnáct tisíc revolucionářů stálo na barikádě.“⁴⁴ Tímto dvojverším počíná zpěv o síle revoluce, která má svrhnout vše staré, původní má být nahrazeno kolektivní silou početného proletariátu. A báseň pokračuje dvěma čtyřveršími: „Podivuhodný kouzelník v šatech kamelota / čte na rohu ulice kde jaké noviny, /

³⁸ TEIGE, K.: *Obrázky a předobrazy* [1921]. In: VLAŠÍN, Š.: *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1: Od proletářského umění k poetismu, 1919–1924*. Praha: Svoboda 1971, s. 100.

³⁹ KUBÍNOVÁ, M.: *Přeměny české poezie dvacátých let*. Praha: Československý spisovatel 1984, s. 52.

⁴⁰ WIENDL, J.: *Hledači krásy a řádu. Studie a skici k české literatuře 20. století*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2014, s. 168.

⁴¹ Tamtéž, s. 166.

⁴² Tamtéž s. 170.

⁴³ WIENDL, J.: *Hledači krásy a řádu. Studie a skici k české literatuře 20. století*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2014, s. 171.

⁴⁴ NEZVAL, V.: *Podivuhodný kouzelník*. In: SEIFERT, J., TEIGE, K. (eds.): *Revoluční sborník Devětsil Reprint*, Praha: Akropolis - Filip Tomáš 2010, s. 36.

– Soudruzi, do boje hřměla revoluční rota / se starcem v čele, jež kryly už šediny. // Tu tam jsi viděl čapku na šišato, / ženy šly s konvičkami, jak do práce. / Četl se manifest: – to každému z nás budiž svato, / hej soudruzi, urá na zrádce!“⁴⁵ Jednota a jasný cíl spojuje všechny proletáře, jejich síla spočívá nejen v počtu, ale i v lidové sounáležitosti s cíli revoluce: nastolit nový řád, smýt staré a překonané právě i bojem v ulicích. Staří, mladí, ženy i muži. Ti všichni se mají spojit, aby naplnili vize budoucnosti. „[...] a není těch strašných peněz a není pánů a vojsk, a není už ani kokard, nichž jsi včera snil.“⁴⁶

Společným jmenovatelem budoucích zítřků lyrický mluvčí označuje stejně jako v Desateru přikázání to páté: „Nezabiješ!“ a stanovuje nové: „Neporušíš práce!“: „Ze všech zákonů jen dva nové jsou stvořeny: / Nezabiješ, jinak mezi šílenci ztrávit bys musel svoje dny, / a neporušíš práce, / jinak tě budou soudruzi hladem a žízní léčiti, / abys moh příští den k práci, jak ku přijímání, hladov a žízniv vstoupiti.“⁴⁷ Socialistická vize spravedlnosti a rovnoprávnosti je tak podepřena jednak o biblický pilíř, jednak o lidskou práci, jež se má stát základním kamenem budování nového světa. Zároveň je v těchto verších přítomná údernost, potřeba změny, agitace za správnou myšlenku revoluce.

Tematická rozrůzněnost poměrně jasně odpovídá Teigově požadavku na přístupnost díla širokým vrstvám, na něco, co lze dnešní optikou nazvat popkulturou. Důkazem budiž šestá část šestého zpěvu skladby s názvem *Nový zrak*, kde se vyskytují tyto verše: „A Fairbanks chytá do lasa, / co padne do cesty, / Apollinaira, Picassa, / mé svůdné fantasy. // A Chaplin veze milé dar / na motocyklu, / zrcadlo, hvězdu, kaviár, / všecko, co je k jídlu. / [...] / A básníci už neprosí / za chudou prebendu / ti baví se jak černoši / při řvoucím Jazz-bandu.“⁴⁸ Zároveň nelze pominout přítomnost popěveků, které jsou tradičním nástrojem pro „zlidovění“ a jejich užitím je rovněž mířeno na širokou paletu čtenářstva. „Světlem táhnou černoši, / raz dva, / světem táhnou černoši, / válčit, jak se přísluší.“⁴⁹ Tyto koncepty dostupnosti tak přesně odpovídají Teigeho požadavkům srozumitelného a přístupného umění.

Jazyková stylizace je o poznání méně srozumitelná pro příslušníka dělnické třídy než ta, již nalezneme v Seifertově *Městě v slzách*, avšak její celkové vyznění je více než jasné: oslovení a případná agitace čtenáře, proletáře, který by tak mohl stanout vedle ostatních příslušníků své třídy v první řadě revolučních sil.

⁴⁵ NEZVAL, V.: Podivuhodný kouzelník. In. SEIFERT, J., TEIGE, K. (eds.): *Revoluční sborník Devětsil Reprint*, Praha: Akropolis - Filip Tomáš 2010, s. 37.

⁴⁶ Tamtéž, s. 38

⁴⁷ Tamtéž.

⁴⁸ Tamtéž, s. 46.

⁴⁹ Tamtéž, s. 44.

3. Karel Teige – Poetismus (1924)

Když Karel Teige publikoval v brněnském časopise *Host* svou programovou stat' *Poetismus*, nešlo o první a bezhlavý výstřel do tmy. Již jeho předcházející texty se pomalu ale jistě blížily k pojetí nového ismu, takového, který se nebude umění jen dotýkat, nýbrž on sám bude tím uměním. Poetismus dle svého ideového tvůrce nemá být a nebude jenom dalším z mnoha neurčitých druhů, nebude s nimi soupeřit o uznání uměleckým světem. Jasnozřivě formuluje autor stat' jeho místo na slunci mezi ostatními. Ostentativně říká, že „[...] vzniká nový sloh a s ním nové umění, které přestalo být uměním; neznajíc tradičních předsudků, připouští každou slibnou hypotézu, sympatizuje s experimenty a jeho způsoby jsou tak vlídné, zdroje bohaté a nepřeberné jako život sám.“⁵⁰ Poetismus se má stát novou formou žití, žitým životem samým, nikoliv jeho nepovedenou persiflází stylizovanou do mnoha forem bez autentického sdělení.

Jako samostatný sloh se s ním nemůže utkat žádný z ismů, jelikož každý z nich má v sobě potenciál pouhé marginality, malé součásti většího a všeobjímajícího umění. Právě toto všeobjímající umění má být poetismem, uměním samotného života, které si klade ambici nejen žít, ale i užívat. Zároveň však toto nové a dosud neznámé musí být dostupné, musí být tvořeno samo a pro sebe, nemá a nesmí být nástrojem profesionálních umělců z povolání, nesmí se stát plnohodnotným zaměstnáním. Musí zůstat samo sebou, obecnou potřebou, vyvěrající však z plného vědomí individuality a individuálních potřeb jednotlivce. Brojí proti pomýlené představě angažovanosti, závaznosti a poplatnosti každého umělce jako tvůrčí bytosti, která nesmí být bržděna, oktrojována či jinak násilně tlačena sem či tam, a to v perspektivě celé šíře názorového spektra. Umělec má žít dle morálních zásad. Teige hned také tyto morální zásady stanovuje, jde v první řadě o úsměv, štěstí, lásku a důstojnost jedince. Radost ze života je tedy určujícím prvkem tohoto nového ismu. Do toho všeho nám však vstupuje hodnocení uměleckého díla jako takového. „Umělecké dílo není obchodní spekulací a nemůže být předmětem kožené akademické diskuse. Je podstatně dar nebo hra bez závaznosti a následků.“⁵¹ Teige tedy hodnotí umělecké dílo z hlediska imanence, jako dílo samo pro sebe. Odsuzuje veškerý možný ekonomický profit plynoucí z uměleckého tvoření, zároveň však poukazuje na ideu umění pro všechny, jeho dostupnost a nearbitrárnost, tedy z dnešního pohledu možná až lehce naivní představu, že umění má sloužit především

⁵⁰ TEIGE, K.: Poetismus [1924]. In: VLAŠÍN, Š.: *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1: Od proletářského umění k poetismu, 1919–1924*. Praha: Svoboda 1971, s. 555.

⁵¹ TEIGE, K.: Poetismus [1924]. In: VLAŠÍN, Š.: *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1: Od proletářského umění k poetismu, 1919–1924*. Praha: Svoboda 1971, s. 555.

lidem, má být pro lidi, nemá být pouze jakýmsi spektaklem teoretických diskusí v zaprášených univerzitních kabinetech, nemá se skrývat před veřejnou recepcí, má být všudypřítomné a otevřené vnímání mas, nikoliv tedy omezené elitě, která si na druhou stranu zákonitě nemá ono umění nechávat pro sebe, střežit jej jako tajemství.

Dostupnost umění je tedy prvořadým požadavkem a nástrojem šíření poetismu. Touto problematikou se zabývá rovněž Petr Málek ve studii *Masová (re)produkce*. Zároveň by se však tato artistnost neměla vztahovat pouze na pojem umění, jak bylo dosud vykládáno. Význam lexému „umění“ se má dle Teigeho proklamací značně rozšířit. Ohňostroj témat, široká škála motivů, možností, pestrost moderního světa a moderního života má být novou součástí uměleckého tvoření. Skrytá krása se má prostřednictvím tvorby obnažit až na kost. Ze života se má stát barevný karneval, hlučný cirkus exotických vjemů, živoucí kabaret plný šprýmů a radostného výskotu k oslavě neustále se točícího kaleidoskopu perspektiv.

Krása je viděna pozitivní perspektivou, která je zároveň cílevědomá a disciplinovaná. Je výsledkem životní aktivity každého jedince, tedy celého lidstva. V kontextu nedávno skončené světové války a jejích bezprecedentních hrůz se nemůžeme divit tomuto zkrášlujícímu a idealizovanému pohledu. Tuto krásu je tedy možno hledat a nacházet všude tam, kde bychom ji nečekali. Je přítomna v urbánním prostoru člověka obklopujícího prostředí, je doslova v ulicích, ne tedy uzavřena v galeriích a muzeích, v prostorech tolik odlišujících se od běžné a žité zkušenosti. Neumělá krása je doslova všudypřítomná. Nachází se v průmyslových oblastech zrovna tak jako v zelení překypujících parcích, čeká na své objevení v přístavech lomozických těžkou prací. Skrývá se v architektuře měst, v jejich rozložení a urbanistickém plánu, který svou podobou připomíná sám život. Pomáhá nám objevovat budoucí v přítomném.

Teige poukazuje na vliv konstruktivismu, který tvoří podhoubí pro existenci moderního života a světa. Právě z vlivu konstruktivismu se rodí zmiňovaná krása. Jeho základním principem je potlačení těžkopádné manufaktury a její postupné nahrazení sériovou výrobou, typizací výrobku a standardizací pracovních postupů a práce samotné. Budoucí umění má mít konstruktivistické základy – podobně jako tomu už je u architektury, která již není romantickým uměleckým tvořením, ale je prací pro civilizaci, pro societu, pro společnost.

Poetismus je postaven na konstruktivistických principech podobně jako umění architektury. Zároveň však má ambici stát výš nad běžnou typizovanou produkcí. Aspiruje být protikladem a zároveň se chce aktivně podílet na pokračujícím vývoji konstruktivismu.

Teige píše, že je třeba „[...] zvláštní dispozice k zažití příkrých psychologických kontrastů až paradoxně zahrocených“.⁵² Požaduje kázeň celku, avšak ve stejnou chvíli poukazuje na nezbytnost svobody individua. Poetistický umělec tak potřebuje žít jednak jako pracující občan, platný člen společnosti, jednak jako osobitá individualita charakterizovaná svou výjimečností, jednak jako básník, tvořící vlastní světy a participující se na nich.

Poetistické umění je v základu umělecké, artistní ve všech aspektech tohoto slova. Ztělesněné umění par excellence. Je ležerní, dovádivé, fantaskní, hravé, neheroické a milostné současně.⁵³ Je zbaveno romantizujících představ, podobně jako architektura, odpovídá tedy mnohem více empirickému světu. Je charakterizováno pozitivitou hraničící s naivitou, je světem radostí a nekončící zábavy, která se zakládá v jednotlivých počítčích, zkoumá krásy života, hledá hluboké požitky a prožitky všude tam, kde se zdají být nepravděpodobnými či skrytými. Touží hledat a nalézat zdánlivě nepřítomné radosti v každém okamžiku. Chce vypudit ležící prach ze šuplíků v pracovnách a vyhnat zkosnatělé umění z akademických ateliérů zpět ke krásám života vyskytujícím se hned za dveřmi směřujícími ven do otevřeného a zatím neobjeveného, nezpracovaného prostoru. Poetismus inklinuje k lyrickému pohledu na svět, chce být součástí života, z něj vyrůstat, patřit do něj a dávat na odiv svou funkčnost v konkrétních obrazech a projevech života. „Nic než štěstí, láska a poezie, rajské věci, kterých si nelze zakoupit za peníze a jež nemají té závažnosti, aby se pro ně lidé vraždili. Nic než radost, kouzla a znásobená optimistická důvěra v krásu života.“⁵⁴ Ambicí již není jen přihlížet, nýbrž podílet se. Vášnivá pravda a dechberoucí fascinace v každém momentu existence jsou principem tvoření v duchu nového umění. Spektrum vnímání se musí rozevřít na maximum, vnímající subjekt v sobě musí soustředit všechny podněty a poté dát volný průběh svému imaginativnímu já, své senzibilitě a s jejich pomocí vyabstrahovat poetistické dílo. Umělec by se měl nechat oslnit zázrakem přítomného dne, hodiny, minuty, vteřiny. Vyžaduje absolutní procítění: zavřít oči a otevřít srdce. Poetismus upřednostňuje vidět život jako oslavný fenomén existence. Aspiruje na roli zábavního podniku, estrády pocitů a nespoutané představivosti skloubené s pestrobarevnými obrazy, které jsou podobné zázraku. Touží po laskavosti, něžnosti, smíchu hraničícím s neuchopitelností a nesrozumitelností.

Nové umění může být vnímáno a je primárně určeno pouze pro ty, kteří jsou již z nového světa, píše Teige v manifestu. Chce tedy odseparovat nově smýšlející od staromilců, chce reformovat a zásadně proměnit nejen vnímání, ale i produkci umění, ze své podstaty

⁵² TEIGE, K.: Poetismus [1924] In: VLAŠÍN, Š.: *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1: Od proletářského umění k poetismu, 1919–1924*. Praha: Svoboda 1971, s 556.

⁵³ Tamtéž.

⁵⁴ Tamtéž, s. 557.

potřebuje vytvořit nové podmínky, novou atmosféru pro aktivní umělecké činitele. V českém kontextu se novátorsky snaží dostat na scénu poezii beze slov, chce rozvrátit verbalizovanou poezii

a převléct ji do odhalujícího kabátu, ve kterém nelze před čtenářem nic skrýt. Rovněž se snaží vymýtit překonaný koncept hudebnosti a ustáleného rýmového schématu. Nová řeč poezie je heraldikou, znakovou řečí, třeba i bez jednoznačného sdělení či bez sdělení vůbec. Chce jednat sama za sebe, bez očividných cílů či záměrů, bez zjednodušujících interpretací. Tato řeč chce být artistní hrou, žongléřskou možností jdoucí až na hranici jazyka, chce kombinovat, proměňovat, vytvářet a především si chce hrát. Ve hře je koneckonců ukryto tajemství krásy, generující nové obrazy, jež nemusí nutně být vyjádřeny jen verbalizovanou podobou sdělení. Toto všechno nezbytně vyžaduje svobodu, volnost a otevřenost. Teige důsledně žádá, aby se poetističtí básníci distancovali od zavedených forem a tvarů klasické poezie. Básně by měly být oproštěny od racionalizujících tendencí, pouček a především ideologií. Moderní básníky by se tak měli dle Teigeho stát klauni, tanečnice, akrobati a turisté na rozdíl od filozofů či pedagogů.⁵⁵ Zaznívá důsledný apel na spontánnost citu, tedy čistou emoci bez zapojení racionálního myšlení, důraz je kladen na sladkou umělost básnění, která vede až k úsměvnosti, která je považována za patřičnou reakci během recepcce: vykouzlit na rtech úsměv, radost a štěstí.

Skrze tento ne zcela vyčerpávající výčet lze konstatovat, že nové umění, zrodivší se v syntéze myšlení Teigeho a Nezvala, je ve své podstatě uměním žít, užívat si života, hédonismem par excellence, je otevřenou formou, která nechce zakazovat ani nakazovat, poetistické umění chce být svolné pro nové vnímání, brojí proti univerzálním morálním principům a vytváří nové, takové, které více odpovídají zkušenosti mezilidských vztahů, jež jsou a mají být veskrze pozitivní, tedy kamarádké a vstřícné. Modus vivendi jest poetismus, funkce života a naplnění jeho smyslu. Má ambici stát se původcem štěstí a pohody pro individualitu člověka stejně tak jako pro společnost. Zasahuje do všech sfér lidského bytí, tam je jeho místo. „Není jedním z dosavadních ismů.“⁵⁶ Ismy se dle něj vzdálily od svého původního pojmenování do jakési karikatury a prosté zařazení nového ismu mezi slovotvorně podobně utvořené zcela rezolutně odmítá. Pojmu poetismus by se tedy mělo využívat jen a pouze ve smyslu označení metody a názoru, formy vyznání.

⁵⁵ TEIGE, K.: Poetismus [1924] In: VLAŠÍN, Š.: *Avantgarda známá a neznámá. Sv. I: Od proletářského umění k poetismu, 1919–1924*. Praha: Svoboda 1971, s. 557.

⁵⁶ Tamtéž.

Zároveň však Teige ve své stati postuluje možnosti poetismu ve vztahu k ostatním směrům a k umění samotnému. Vymezuje se vůči tradičnímu vnímání umění radikálním odsudkem a bytostnou likvidací dosavadních uměleckých směřování. To všechno s plným vědomím revoluční myšlenky: totiž aby zavládla vláda čisté poezie, poezie, která by nebyla instruována zvnějšku, poezie, která nebyla ohraňována a svázána omezeným počtem forem a schémat, poezie, která by byla sama poezií. Jako nástroje pro konstruování těchto výše zmíněných principů mají posloužit nové technologické vynálezy, které tou dobou masivně spatřovaly světlo světa. Zaprvé se jedná o médium filmu, neoddělitelně spojené s technikami střihu pásma, tedy s možnostmi propojování statického obrazu s dynamickými scénami. Problematikou filmového umění ve vztahu k poetismu se zabývá i Petra Hanáková ve své studii *Film: sedmé umění, desátá múza*. Další položkou je aviatika, letectví, jehož potenciál byl skryt v rychlé a efektivní formě dopravy, tedy skýtající dosud netušené možnosti cestování. Optické i akustické vynálezy jdou s tímto rukou v ruce, jmenovitě jde o fenomén rozhlasového

a radiového vysílání. Vedle těchto specifických novinek ze souboru technicistních a opravdu moderních kladl Teige důraz na sport spolu s tancem, které opět dodávaly dynamiku a volnost vyjádření. Výše zmiňovaný cirkus a fenomén music-hallu měly svou hravostí a propojováním již nového se starým rovněž sehrát důležitou roli. Podstatným jevem se pro celý poetismus stává improvizace, jelikož je právem řazena mezi syrová vyjádření, a tedy odpovídající životu. „Odpovídá plně naší potřebě zábavy a aktivity.“⁵⁷ píše doslova Teige. Improvizace je vůbec důležitým prvkem scelujícím množství jednotlivin do jednoho centrálního bodu. Je základem pro humor klaunů, principem varieté a cirkusu obecně. Hravost je podstatou improvizace, ta zároveň ví, že není a nemůže být podstatnější než sám život. Tedy i poezie by neměla být přítomna jen a pouze v knihách, měla by sloužit radosti a jako taková by měla mít místo blíže záři slunce. Básně jsou označovány jako nástroje radosti, smíchu a hravé vděčnosti. Poezie je představována jako médium sebeurčující, jediné samoúčelné pro život. Samotné umění bylo vynalezeno pro lidské štěstí, potěchu a zábavu. „Dílo, jež neobšťastňuje a nebaví, je mrtvo.“⁵⁸ Láska, zábava, smích a tanec, to jsou momenty, které budí spící život k životu. Poetismus chce být duchovní a morální hygienou.

Teigovo pojetí poetismu se staví ke svobodě individua jako k základní hodnotě, přičemž ovšem klade důraz na kolektivní sounáležitost. Snaží se o revizi a redakci některých

⁵⁷ TEIGE, K.: Poetismus [1924] In: VLAŠÍN, Š.: *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1: Od proletářského umění k poetismu, 1919–1924*. Praha: Svoboda 1971, s. 557.

⁵⁸ Tamtéž.

hodnot. Chce a má ambici přivést k životu nové vnímání života, vytvořit nového člověka, moderního člověka, který je jako jediný vskutku celým člověkem. Vyřizuje si účty s romantickou představou umělce, kterého odsuzuje jako člověka narušeného a neodpovídajícího realitě. Označuje umění rukopisem života, jež musí být pravé. Bohatství, které má pro život smysl, je bohatství citů a funkční senzibilita. Poetismus je vystavěn na metodě konstruktivismu. Socialismus si klade za cíl ovládat svět ekonomickými principy odrážejícími se v realitě a především v užitku v kombinaci s moudrostí. Kapitalismus je vnímán jako poplatný systém peněz. Mezi ně se snaží vklínit poetismus založený na uvolněné představivosti, radosti a citovém životu. Poetismus tak chce svou koncepcí narušit a rozvolnit vztahy mezi tradicí a současným územ psaní poezie, chce vyniknout jako možnost otevřená nové estetice oproštěné od dominantní role literatury, aspiruje na umění, které se dotkne všech forem, a jako takové chce být vnímáno.

3.1. Vítězslav Nezval – Pantomima (1924)

Nepřehlédnutelnou kostru poetismu té doby tvoří sbírka Vítězslava Nezvala *Pantomima*, která byla vydána v roce 1924. Autorství celého konvolutu textů tvořících *Pantomimu* by však šlo spíše označit za kolektivní, jak píše Vladimír Macura.⁵⁹ Autorský kolektiv je tak v podstatě tvořen pěticí autorů, přičemž každý vtiskl sbírce trochu ze svého umu. Kromě samotného básníka Nezvala, který je autorem většiny textů ve sbírce, se kompozice *Pantomimy* ujal hudební skladatel Jiří Svoboda, jenž je autorem hudební přílohy. Malíř Jindřich Štýrský vytvořil neopakovatelnou obálku a ilustrace celé knihy. Režisér Jindřich Honzl napsal doslov a Karel Teige, kterému je celá sbírka spolu s Nezvalovou „múzou“ dedikována, se postaral o novátorskou typografickou podobu a vtiskl rovněž definitivní formu i výtvarné stránce.

Pantomima odhaluje možnosti poezie, zkoumá poezii beze slov. Je protkána obrazy a kresbami od Jindřicha Štýrského, které často doplňují text či na něj bezprostředně navazují volnou asociativností. Tyto kresby jsou často stylizovány do kaligramů. Mezi nimi se nežrádka vyskytují typograficky specifické citáty nejen od českých, ale především od světových avantgardních umělců, které bychom mnohdy směle mohli označit za inspirátory české verze avantgardy. Jmenovitě se jedná o francouzské básníky první poloviny 20. století Jeana Cocteaua, Mallarmého a Apollinaira. Své zastoupení mají pochopitelně i autoři proměn

⁵⁹ MACURA, V.: Vítězslav Nezval – Pantomima. In. ČERVENKA, M., MACURA, V., MED, J. a PEŠAT, Z.: *Slovník básnických knih: díla české poezie od obrození do roku 1945*. Československý spisovatel, Praha 1990, s. 198.

poetik básnění z 19. století Charles Baudelaire a Arthur Rimbaud. Zároveň však ve sbírce nalezneme citát od amerického sochaře Jacoba Epsteina. V textu se vyskytuje také několik citátů od rumunsko-francouzského zakladatele dadaismu Tristana Tzary. Nedílnou součástí sbírky je i přítomnost fotografií zobrazujících jednak klauny ze spolku Fratellini, jednak reprodukce černošských plastik či neonových reklam z newyorského kina Criterion. Sbírcе básní *Pantomima* by tak daleko spíše slušelo označení antologie českého avantgardního poetického umění, která je široce otevřena novým prostředkům tvořících umělecká vyjádření.

Uspořádáním jednotlivých básní a především množstvím žánrových a tematických variací demonstruje *Pantomima* přímou návaznost na programový manifest Karla Teigeho uveřejněný ve stejném roce. Sbírka sama je svým způsobem také programový básnický manifest. Obsahuje i jeden oddíl, který je často považován za samostatný manifest poetismu.⁶⁰ Jedná se o text *Papoušek na motocyklu*.

Pantomima je vlastně pokusem o fúzi různých sdělovacích médií, diferencovaných textových i obrazových prostředků, různých druhů forem, které všechny nesou poetické sdělení a které svou šíří zasahují do rozličných oblastí lidské snahy o poznání. Tato intermedialita je přítomna v celé básnické knize, projevuje se především svou žánrovou pestrostí, ptá se a zároveň odpovídá na otázku, do kolika forem lze básnický text přetavit a stylizovat. Nepřeberné množství nově otevírajících se možností vyjádření problematizuje výlučné postavení média textu nejenom při kompozici, ale i při recepci poezie. Nezvalovy verše jsou plné hravých veršovanék, vtipů a šprýmů, anekdot. Volné asociace spolu s nespoutanou imaginací tvoří pestrou plejádu transgresí mezi básní a fotografií, básní a filmem, vytváří koláže a montáže textu a obrazu. V konečném důsledku je samotný pojem umění rozšířen do nevídaných rozměrů a nových definic.

Uměním lze v této perspektivě nazývat i technická odvětví, která, viděna dřívější perspektivou, pouze zprostředkovávala text či jeho tisk. Nově má například typografie svou nezastupitelnou úlohu a stává se podstatnou součástí celého uměleckého díla. Zdatně poezii sekunduje, doplňuje ji, dává jí pocítit svou sílu. Dalším příkladem může být prostoupení tradičních forem umění, jako je divadlo, malířství či hudba, do nových kontur kontextu, jehož všezahrnujícím pojmem se stává právě poezie. Ta je implicitně umístěna do centrálního bodu

⁶⁰ WIENDL, J.: Syntézy v poločase rozpadu: generačně založené kritické a básnické koncepty let 1924–1934. In: PAPOUŠEK, V.: *Dějiny nové moderny 2. Lomy vertikál: česká literatura v letech 1924–1934*. Praha: Academia 2014, s. 329.

namísto umění. Poezie zastřešuje celé spektrum uměleckého tvoření. Je zbavena vzletnosti a vznešeného patosu: „atleti, básníci a kurvy v jednom šiku“.⁶¹

Nezvalovy verše jsou často až dětsky naivními, ovšem ony oči planou hrou a radostí světa. Jednotlivé básně mají za úkol probudit fantazii, volnou asociativností posunout hranice vnímání směrem k objevování a prozkoumávání. Logická návaznost je dehonestována, potlačována až rušena. Pravdu má za všech okolností lyrický subjekt a nám čtenářům nezbývá než se mu zcela přizpůsobit, přistoupit na jeho hru. Subjektivita v každém případě vítězí nad racionální a logickou objektivitou, která v poetistickém umění nemá místo. Metoda volných asociací dává možnost vytvářet náhodná, často až prvoplánová, tematická i jiná spojení. Oddíl *Pantomimy* s názvem *Abeceda* je toho zářným příkladem. Na pozadí tvarových či zvukových podobností jednotlivých písmen jsou básnickou imaginací vytvářeny (běžnou optikou vnímané jako nelogické) vztahy mezi předměty, tématy a formami. Tyto asociace jsou velmi často plodem konkrétní představivosti, tedy ryzí subjektivity. Tyto konstrukce se posouvají s každou další asociací dál a dál, kde se nečekaně sdružují a vytvářejí řetězce, které jsou organizovány primárně principem náhody dle vlastní zkušenosti imaginujícího já. Významem *Abecedy* se mimo jiné zabývá Josef Vojvodík ve stejnojmenné studii.

Všechny veršované texty jsou důsledně psány bez interpunkce. Text tedy není zbytečně zatěžován množstvím znaků, a je tak zcela obnažen. Tematickou stránku veršů tvoří především hravé obrazy zachycených chvil převedených v text. Typické je prolínání multidisciplinárního a intermediálního pojetí světa. Převažuje vizualita, která se soustředí na cestování

do exotických dálek, kde se vyskytuje Evropanům neznámá fauna a flóra. Aviatické prostředí je připodobňováno k božskému zázraku. Hudba je integrální součástí veršů, ty mají nezřídka písňovou formu. Tanec se prolíná a doplňuje maximální prožitek z recepce hudby. Moderní je splynutí hudby a tance vjedno. Básník je tu charakterizován jako nositel slova, které léčí: „lékař vsecky nemocné / svým slovem uzdravil“.⁶² Jak jsem již uvedl, poezie tu zasahuje do všech koutů lidského konání, jejím předmětem se tak stává právě poezie samotná, tedy zcela v souladu s Teigovým teoretickým pojetím v manifestu. Snaha o estetizaci světa prostřednictvím umění je patrná na každém kroku. Vidět neviditelné, slyšet neslyšitelné, uvědomit si neuvědomované. Myšlenka naplnění revoluce je tu zcela jistě patrná právě v pokusu o tvůrčí čin, který změní vnímání světa. Proměnit vlastní vidění světa je tu prvořadým cílem, kterým jsou však lemovány všechny cesty, které právě k tomuto cíli vedou.

⁶¹ NEZVAL, V.: *Pantomima: poesie*. 5. vyd., Praha: Akropolis 2004, s. 29.

⁶² Tamtéž.

3.2. Jaroslav Seifert – Na vlnách TSF (1925)

Dalším textovým pramenem, na kterém bych chtěl demonstrovat naplnění či nenaplnění myšlenek zobrazených a shrnutých v Teigeho stati *Poetismus* z roku 1924, je sbírka Jaroslava Seiferta *Na vlnách TSF*, která vyšla v typografické úpravě Karla Teigeho u nakladatele Václava Petra v Praze roku 1925. „[...] svým obsahem, výtvarným a grafickým zpracováním představuje společně s Pantomimou zcela nový, lze říci, že převratný způsob v prezentaci poezie.“⁶³ Třetí Seifertova sbírka je dedikována členům uměleckého svazu Devětsil, jmenovitě se jedná o Karla Teigeho, Vítězslava Nezvala a Jindřicha Honzla, a je uvedena příznačným hravým mottem „Na tváři lehký žal hluboký v srdci smích“, jež je aluzí a zároveň parafrází verše Karla Hynka Máchy „Na tváři lehký smích hluboký v srdci žal“. Zdeněk Pešat píše ve své monografii o Jaroslavu Seifertovi, že *Na vlnách TSF* je sbírka básní, která je oproti Nezvalově *Pantomimě* tematicky a žánrově přímější, není tak pestrá a zároveň poukazuje

na specifickou formu básnického vyjádření v podobě vizuální stránky básní, přičemž je toto vyjádření nejmarkantnější právě v obrazových a grafických básních.⁶⁴ Mezi příklady takových básní můžeme směle zařadit básně *Cirkus*, *Počítadlo* či *Objevy*. Důraz na optickou, tedy vizuální stránku, je kladen na celou sbírku a je realizován celou řadou neobvyklých typografických úprav jednotlivých básní. Tyto Teigovy typografické úpravy Seifertových textů evokují nové možnosti čtení básnického textu, dokonce nejen evokují, ale i umožňují. „Seriózní tiskárna pana Obziny ve Vyškově musila při sazbě použít téměř všech typů, které měla ve svých kasách, ale k tomu ještě musila hodit pod stůl i všechna klasická pravidla typografická, která se tradovala a zdokonalovala od dob Guttenbergových, až dospěla k modernímu standardu knižní úpravy.“⁶⁵, tak vzpomíná Jaroslav Seifert na proces sázení textu sbírky *Na vlnách TSF*.

Sbírka je uvedena dvojicí básní, které nesou jisté rysy aluze na teorii, jsou deklamovanými odkazy na programovou stat'. Obě básně fungují jako prolog a shrnují základní požadavky a tím naplňují ambici vyjádřit generační zkušenost poetistických umělců.

Již úvodní báseň s názvem *Guillaume Apollinaire* v sobě obsahuje nejen obdiv památce velkého avantgardního lyrika, ale i jasné vymezení poetistické generace básníků vůči minulosti, vůči světu již uplynulému, a tedy nepodstatnému pro budoucí vládu přítomnosti

⁶³ PEŠAT, Z.: *Jaroslav Seifert*. Praha: Československý spisovatel 1991, s. 56.

⁶⁴ Tamtéž, s. 57.

⁶⁵ SEIFERT, J.: *Všecky krásy světa*. Praha: Československý spisovatel 1982, s. 259–260.

a radosti v okamžiku: „Neradi vzpomínáme na věci minulé zapomeňme“⁶⁶, hlásá lyrický mluvčí

a vystihuje tak Teigeho požadavek nového umění, které je určeno pro nového člověka, tedy ne pro staromilce. Následující báseň *Žhavé ovoce* v podstatě shrnuje vývoj poetistické poetiky. Její verše tematizují obdiv a lásku k poezii, bezprostředně se zde hovoří o střelbě z děl, jejichž hlavně míří na francouzskou metropoli, lyrický mluvčí vzpomíná na cestu lodí kolem afrických břehů, tropická ovoce mezitím dozrávají v přítomném čase a z šumu listů cukrové třtiny zní hudba. Minulost je již zažitá a „odžitá“, končí smrtí. Pouze poezie má schopnost zachytit krásu světa.

Beze sporu Jaroslavu Seifertovi posloužily cesty do Francie a Itálie jako živelná inspirace pro materiál prvního oddílu s názvem *Svatební košile*. To odpovídá Teigově požadavku volajícímu po svobodě individua pro uměleckou činnost a tvorbu. Druhý oddíl s názvem *Zmrzlé ananasy a jiné lyrické anekdoty* se svým tematickým zaměřením vztahuje k toposům zcela typickým pro raný poetismus, jak je Teige popsal. Jedná se o návštěvy cirkusů protknuté hravými a krásnými obrazy ze slov, pobyty v kavárnách s přáteli ve vztahu ryziho kamarádství. V Seifertově tvorbě všudypřítomná láska je konkrétně zde viděna perspektivou tklivé a něžné hry, jak si všímá Vladimír Macura.⁶⁷ Dalšími tématy, které se rovněž shodují s Teigovou představou, je lyrickým pohledem viděný pohyb ve formě sportu a rovněž cestování, a to nejen do zahraničí, nýbrž i po Praze či po Čechách. Téma cestování se line jako Ariadnina nit skrze celou sbírku. Především exotické dálky jsou viděny často idealizovanou perspektivou, což však vůbec neubírá kráse takového vnímání. Cestování je implicitně pojmenováváno jako zábava, což zcela odpovídá programovým tezím. Lyrický mluvčí často překlenuje obrovské vzdálenosti mezi jednotlivými geografickými destinacemi a my, recipienti, se tak často pouhou hrou slov, nezřídka v rámci jediného verše či dvojverší, ocitáme přímo v centru dění. Mezi oblasti, do kterých se prostřednictvím čtení básní může recipient dostat, patří New York, Austrálie, Afrika, Yokohama, Janov, karibské ostrovy Kuba a Portoriko, Marseille a další. Vladimír Macura poukazuje na vnímání světa jako atrakce

⁶⁶ SEIFERT, Jaroslav, TEIGE, Karel (ed.): *Na vlnách TSF: poesie*. Vyd. 5. (V nakl. Akropolis 3. vyd.). Praha: Akropolis 2011, s. 7.

⁶⁷ MACURA, V.: Jaroslav Seifert – Na vlnách TSF. In ČERVENKA, M., MACURA, V., MED, J. a PEŠAT, Z.: *Slovník básnických knih: díla české poezie od obrození do roku 1945*. Praha: Československý spisovatel 1990, s. 164.

a hry, přičemž „[...]dojmy z cizích zemí se tu ozývají především neurčitou básnickou atmosférou, víc jako jména a asociace s nimi spojené než jako poznávané skutečnosti“.⁶⁸

Samotná poezie je ve sbírce tematizována několikrát a pokaždé se její pojetí lehce liší. Ve formě básně je, jak již bylo uvedeno výše, shrnuto programové prohlášení. Poezie je rovněž užito ve významu evokace širšího dění.⁶⁹ Má tedy funkci označovat samotnou skutečnost a tu lyrizovat. Zároveň se proměňuje v jednotlivých básních: poezie jako hra slov v básni *Slova na magnetu*, poezie jako vysvoboditelka před neopětovanou a útrpnou láskou vyskytující se v básni *!!Hallo!!*, jako další doklad této proměny může posloužit verš z básně *Zloděj a hodiny*, který přímo praví: „poesie je umění ztráceti drahocenný čas“⁷⁰. Specificky tematizuje lyrický mluvčí v básni *Večer v kavárně* vlastní vděčné štěstí „býti básníkem s očima podivína“⁷¹. Jednotlivých realizací, proměn a rovin bychom napočítali bezpočet, často implicitních, asociativních a netematizovaných. Toto rozvolnění je podstatným znakem pro opuštění od lineárního rozvíjení dějových linek, ty v podstatě mizí. Jednotlivé básně jsou tak povětšinou kompozity z různorodých a útržkovitých tematických a formálních prvků. Často jsou tyto útržky záměrně vzdálené a, jak si všímá Pešat, vedou až k úplnému protikladu, což zesiluje celkový dojem mnohotvárnosti světa a simultaneity dění.⁷² Tento nápadný paradox je sémantickým stavebním kamenem typickým pro poetiku Jaroslava Seiferta v raných poetistických sbírkách.

Pojem umění získává v Seifertových básních nové rozměry. Objevuje skrytý lyrismus v každém zorném úhlu lyrického mluvčího, odkládá stud a je připraven se širokým úsměvem čelit nástrahám pojmenování a procítění a následné deskripci „hrubým“ jazykem.

Zdeněk Pešat píše: „[...] Seifert ve sbírce *Na vlnách TSF* nejdůsledněji ze všech poetistů uplatnil pojetí poezie jako hry.“⁷³ Povýšil hru na úroveň poezie. Tato rovina má daleko rozsáhlejší a hlubší konsekvence. Jaroslav Seifert ve své sbírce představuje poezii jako jednotící prvek vnímání světa a nazírání na něj. Zároveň se mu zdařilo naplnit dříve obecně avantgardní a později ryze poetistickou myšlenku, totiž poezie pro všechny. Nejenže je poezie zpřístupňována každému, kdo o ni projeví zájem, kdo o ni stojí, zároveň však během procesu čtení vyvstávají otázky: „Kdo je básník? Mohu jím být i já?“ Tak se splňuje i další Teigův

⁶⁸ MACURA, V.: Jaroslav Seifert – *Na vlnách TSF*. In ČERVENKA, M., MACURA, V., MED, J. a PEŠAT, Z.: *Slovník básnických knih: díla české poezie od obrození do roku 1945*. Praha: Československý spisovatel 1990, s. 164.

⁶⁹ PEŠAT, Z.: *Jaroslav Seifert*. Praha: Československý spisovatel 1991, s. 50.

⁷⁰ SEIFERT, Jaroslav, TEIGE, Karel (ed.): *Na vlnách TSF: poesie*. Vyd. 5. (V nakl. Akropolis 3. vyd.). Praha: Akropolis 2011, s. 56.

⁷¹ Tamtéž s. 27.

⁷² PEŠAT, Z.: *Jaroslav Seifert*. Praha: Československý spisovatel 1991, s. 57

⁷³ Tamtéž s. 58.

programový bod. Hranice mezi umělcem a ne-umělcem se tedy opět potenciálně rozostřují, smazávají a mizí. Básníkem se nyní může stát vskutku každý.

3.3. Konstantin Biebl – *S lodí jež dováží čaj a kávu* (1927)

Pro třetí exemplifikaci propojenosti teoretického manifestu poetismu Karla Teigeho z roku 1924 s konkrétní realizací uměleckého díla jsem vybral sbírku básní *S lodí jež dováží čaj a kávu* Konstantina Biebla, která vyšla začátkem roku 1927. I přes svou relativní „největší“ časovou vzdálenost od vydání první manifestu je, myslím, podstatný fakt, že podobně jako Nezvalova *Pantomima* a Seifertova sbírka *Na vlnách TSF* je i *S lodí jež dováží čaj a kávu* dedikována kapitánu avantgardy Karlu Teigovi.

Konstantin Biebl jako jediný úspěšně absolvoval to, o čem ostatní poetisté jenom snili, resp. psali verše. Na přelomu let 1926 a 1927 navštívil exotická území daleko vzdálená od matičky Prahy a Čech. Odcestoval lodí na Cejlon, ostrov nedaleko Indie, na kterém dnes leží stát Srí Lanka, či navštívil indonéský ostrov Jáva. Ještě před tím strávil nějaký čas v severní Africe. Jaký rozdíl oproti Seifertově Francii a Itálii! Ze zkušeností nabytých pobytem v naprosto odlišných geografických a kulturních podmínkách pak čerpal v celé své pozdější tvorbě. Nejsurověji a nejcitelněji jsou ovšem tyto rozdíly zachyceny pohledem lyrického mluvčího právě ve sbírce *S lodí jež dováží čaj a kávu*.

Veliké dálky a exotické prostředí zobrazované v jednotlivých básních se v kontrastu k české krajině jeví jako zoufale neutěšené, a mnohdy tak lyrický mluvčí melancholicky vzpomíná na domov, který se mu z perspektivy asijské skutečnosti jeví jako ta pravá a vzdálená exotická destinace, po které touží jeho srdce. „Musil zajet až k rovníku, aby mu v celé kráse prosvítla rodná země? Zdá se již opravdu, že musil.“ píše Šalda ve své *Studii o nejmladší poezii české*.⁷⁴ Zdá se tedy, že poetistické pojetí sbírky ve své nespoutané hravosti ztrácí právě onu hravost, která se mísí s melancholií a elegickým vystřízlivěním při střetu s realitou. Respektive neztrácí, ale k této hravosti se přidává i paradoxnost perspektivy, tedy konfrontace vidění světa „českýma“ a „exotickýma“ očima. Zároveň však lyrický mluvčí operuje se specifickým smyslem pro humor, rozehrává kreativní hrátky s přesvědčivou obrazností. Pojmem básnického vyjádření v kontextu vypořádání se s exotickými dálkami a jeho inspiračním vlivem na tvořícího umělce se rovněž zabývala Veronika Veberová ve

⁷⁴ ŠALDA, F. X.: O nejmladší poezii české. Dvě přednášky a dvě stati. In. FLAIŠMAN, J. (ed.): *Čtení o Jaroslavu Seifertovi: hledání proměn autorovy poetiky*. Praha: Institut pro studium literatury 2014, s. 45.

studii *Exotismus, básnický cestopis*, Vladimír Macura ve studii *Básnický cestopis* a také Tomáš Vučka ve studii *Devětsil a proletářské umění*.

Bieblovské pojetí poetistického přístupu k tvůrčí tvorbě a ke světu tak dává jistým způsobem tušit tematickou vyčerpanost pojmu poetismus. Musíme si uvědomit, že rok 1927 je rokem kritických statí účtujících se stagnujícím poetismem, s poetismem, který ztratil své prvotní kouzlo. Statí *O poetismu*⁷⁵ uveřejněné v červnovém čísle časopisu *Tvorba* se zapojil F. X. Šalda. Ve stejném čísle časopisu se statí *Co s poetismem?*⁷⁶ vypořádává s poetismem i Josef Hora. Reakce Teigova a jeho soupeřů na sebe nenechá dlouho čekat.

⁷⁵ ŠALDA, F. X. O poetismu In: VLAŠÍN, Š. (ed.): *Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu 1925–1928*. Praha: Svoboda 1972, s. 489–494.

⁷⁶ HORA, J.: Co s poetismem? In: VLAŠÍN, Š. (ed.): *Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu 1925–1928*. Praha: Svoboda 1972, s. 495–499.

4. Karel Teige – Manifest poetismu (1928)

Jestliže se předchozí programová vyjádření Karla Teigeho skrývala za nejasnými či nejednoznačnými názvy, stať, kterou vydal v časopise *ReD* v červnu 1928, se již hrdě nazývá *Manifest poetismu*. Výslovně v něm obhazuje generační potřebu vymezit se vůči předchozím ismům, stanovit vlastní umělecká východiska, provolat novou a jedinečnou schopnost umělecké obce postavit se za ojedinělý estetický a filozofický názor. Zároveň je však tlačén samostatnou tvorbou básníků, kteří sice vycházeli z Teigeho pojetí poetistického umění z první poloviny 20. let, avšak jejich poetiky se začaly odchylovat od původních koncepcí, počaly je relativizovat. Lze vyzdvihnout sbírku Jaroslava Seiferta *Slavík zpívá špatně* z roku 1926 nebo soubor *Básně noci* Vítězslava Nezvala, který vyšel v roce 1930. Rovněž se jedná o začínající autory, kteří publikují pod vlivem poetismu. Jmenovitě je to Vladimír Holan a jeho *Blouznivý vějíř* z roku 1926, o rok později vydaná básnická sbírka *Sépie* Františka Halase či *Panychida* Viléma Závady, jež vyšla ve stejném roce. Autor manifestu tak také v návaznosti na tyto posuny v poetice i tematice formuluje nová teoretická stanoviska a názorová východiska, reformuje svou estetiku v zájmu opravdových poetistů, v zájmu svém a v zájmu budoucích hledačů krás.

Teige ve své programové stati opakuje principy již zavedených uměleckých koncepcí proletářského umění a poetismu. Reviduje je, zdůrazňuje podstatné body, vyvrací omyly, napadá epigony, kteří dle něj nepochopili princip a fungování poetismu, pokorně přijímá a brání se vůči kritice, polemizuje, rozvíjí staré myšlenky do nových a ucelenějších forem. Zpětně se vrací k prvotním důvodům, které stály za zrodem proletářského směřování umění a poetismu samotného: vidí krvavou první světovou válku jako rozhodující důkaz rozvrácenosti

a nespravedlnosti starého světa, který musel být nezbytně nahrazen světem novým, světem, ve kterém by se podobné hospodářské a kulturní veletoce nemohly odehrát, jelikož by pro ně nezbylo pro samou radost a štěstí místo. Původní systém ovládaný nespravedlivými a majetnickými principy kapitalistického trhu měl být nahrazen systémem správnějším, zralejším a především spravedlivým ke všem lidem, ke všem třídám obyvatelstva. Jako důkaz a vzor pro tato tvrzení mu pak posloužila násilná revoluce v Rusku v říjnu 1917, která položila celý zkostratělý a nabubřelý systém šlechtických rodů a nastolila systém sociální

vyváženosti, který dle Teigeho idealistické představy měl zásadně změnit postavení umělců, kteří by v revolučním „přerodu a kvasu získali nové perspektivy“⁷⁷ pro svou činnost.

Sám Teige přiznává, že proletářskému umění se i přes úpěnlivou snahu nepodařilo vystihnout podstatu problémů své doby. „[...] nemajíc kdy vytvořit si nové tvary a vlastní systémy, ustrnulo v naivní táborové rétorice a zapomínalo ve víru třídního boje příliš na sebe samé.“⁷⁸ Estetika, kterou chtělo stvořit, se minula účinkem. Zrovna tak agitační potenciál proletářského umění zapadl v zapomnění a nezafungoval tak, jak měl. Poezie, která vzešla v duchu revolučního vzmachu je Teigem označena za špatnou, nepromyšlenou, bázlivou až naivní. Teige nehodnotí svou víru v básnické slovo jako funkční a mocnou při ideologickém či didaktickém sdělení. Právě naopak vidí příčinu nezdaru v primární nefunkčnosti splnit toto poslání médiem básně. Zdaleka lepším řešením by bylo využít vizuální podoby agitace, totiž formy plakátu či propracované propagandy, která má schopnost dosáhnout většího počtu recipientů, a oslovit tak masy, kolektivní vědomí.

Teige vzpomíná na prvopočátky proletářského umění a poetismu. „Básník nespoutané imaginace“ Vítězslav Nezval a jeho *Podivuhodný kouzelník* uveřejněný v prvním čísle časopisu *ReD* v roce 1922 oslavuje svou obrazností a zázračností samotnou poezii, vyzývá ji a zároveň ji vyzývá na souboj. V konturách *Podivuhodného kouzelníka* spatřuje světlo světa také Teigeho pojetí uměleckého směřování zvaný poetismus, jenž byl ustanoven statí stejného názvu na jaře 1924. Na podzim Nezval vydává *Pantomimu*, která se stává doplňkem a neoddělitelnou součástí poetistického pojetí světa.

Proletářské umění vyzdvihující revoluce na nejvyšší piedestal zásadního pro budoucí směřování umělecké sféry společnosti bylo vystřídáno svobodomyšlnou a dobrosrdečnou dobou radosti. Ta měla být naplněna radostí a úsměvy, funkčnost a agitaci měla převzít všeobecná dostupnost. Lásky, sport, tanec, harlekynáda barev a kaleidoskop pocitů – to mělo být základem světa, na jehož podobě se Teige chtěl účastnit nejen vlastní tvůrčí činností. Musel se však smířit s množstvím kritických postojů, s nepochopením a pokusy o jeho nahrazení novějšími z nových uměleckých směrů. Testamenty, které byly nad poetismem psány věhlasnými jmény té doby (Šalda, Hora, Mathesius, Fraenkl aj.), nehodlal však Teige jenom pasivně přijímat, chtěl své dítě reformovat, přivést ke kýžené obrodě a prostřednictvím té se chtěl pokusit o nastolení ryze čisté veršové podoby uměleckého vyjádření. Jeho vidění

⁷⁷ TEIGE, K.: Manifest poetismu. In: VLAŠÍN, Š.: *Avantgarda známá a neznámá II. Sv. 2: Vrchol a krize poetismu 1925–1928*. Praha: Svoboda 1972, s. 558.

⁷⁸ Tamtéž, s. 558–559.

poetismu jako nového modu vivendi, jak stanovil v prvním manifestu *Poetismus* z roku 1924, tak chtěl bránit a uvést v život jako novou estetiku a filozofii samotného umění.

Teige ve své „nejnovější“ stati důsledně destiluje historickou zkušenost umělecké tvorby, jak na sebe během vývoje navazovala. Říká zde, že „[...] poetismus se zakládá na několika zjištěných a poznáných zákonech a historických faktech.“⁷⁹ Tato data byla podrobena analýze, jelikož stávající podoba umění a poezie především neodpovídá současným potřebám. Tyto revize minulých koncepcí, které přivedly Teigeho a jeho spolutvůrce k poetismu, pak mapuje na mnoha druzích poezie, zabývá se tzv. prokletými básníky, francouzskými tvůrci, kteří žili v 19. století a svá díla psali především v jeho druhé polovině. Charles Baudelaire obohatil světovou poezii o čistou imaginaci, která se nevázala na projevy morálních či ideologických zásad. Arthur Rimbaud osvobozuje jazyk od logických a gramatických pout, odhaluje možnosti představivosti a asociativnosti. Paul Verlaine dodává poezii hudebnost, ta se stává písňovým vyjádřením vhodným ke zpěvu namísto písemné dřiny literatury. Jejich současník a hlavní představitel francouzského symbolismu Stéphane Mallarmé se pokoušel vytvořit vlastní jazyk poezie. Snažil se oddělit od sebe běžně užívaná slova a slova, která by byla poetická sama o sobě. Gustave Kahn a René Ghil experimentují s podobou veršů, které nejsou svázány klasickými rýmovými schémata, rozvolňují svoji podobu, snaží se ve volném verši objevit zákonitosti podobně, jako se to dařilo ve formě vázaného verše. Jules Laforgue experimentuje s hranicemi smyslu slov a smysluplnosti poezie. Především na něj pak navážou pozdější surrealisté. Americký básník Walt Whitman se jako zjevení přihnal do Evropy a jeho pojetí poezie bez gramatických pravidel se stává hrobníkem tradičních forem veršových schémat. Na něj o desítky let později navazuje Ital Filippo Tommaso Marinetti, když z poezie vytlačuje interpunkci a rozvolňuje syntaktické vztahy mezi jednotlivými součástmi veršovaného textu. Jeho básně se mají stát „bezdrátovými“, mají být plné metafor a analogií. Na podobu veršů má také vliv typografické uspořádání v řádku. Francouz Guillaume Apollinaire své verše ve sbírce *Kaligramy* již komponuje do obrazců, ideogramů. Poezie se v jeho pojetí stává především optickou, klade důraz na viděné slovo, grafickou a typografickou úpravu slova. Stává se zrkovitou poezií. Slovo je heraldikou. Inspirace nastupujícími malířskými směry je více než jednoznačná. Proto bývá Apollinaire označován za prvního kubistického básníka.

Tento shrnující historický exkurz, jak píše Teige, nám teprve umožňuje vyvodit východiska pro současnou podobu umělecké tvorby. Závěry z něj plynoucí stanovuje

⁷⁹ TEIGE, K.: Manifest poetismu. In: VLAŠÍN, Š.: *Avantgarda známá a neznámá II. Sv. 2: Vrchol a krize poetismu 1925–1928*. Praha: Svoboda 1972, s. 562

do několika odstavců. Nejpodstatnějším požadavkem tvorby se musí stát absolutně čirá forma poezie, která bude ušetřena jiných než estetických účelů. Tímto principem lze dle Teigeho dojít k maximální emocionálnosti poetického projevu, který má stát v protikladu, a má se tedy vyvarovat racionální srozumitelnosti. Pojem čiré či čisté formy poezie problematizuje Vratislav Effenberger v doslovu k prvnímu svazku *Díla Karla Teigeho* s názvem *Vývojové proměny v umění*. Dalším poznáním, které má ambici stát se požadavkem, je vidina ryzího básnictví, které se má etablovat jako samostatná lyrická disciplína, jež nemá a nemůže mít jiný účel než vlastní lyrismus. Nemá být jen efemérní součástí mnoha dalších oborů. Dále je nezbytné vyčlenit poezii ze zavedeného systému pojmenování, je třeba přijmout její estetickou roli v psychologii a v psychoanalýze. S tím souvisí potřeba český básnický jazyk reformovat, revidovat. „Přerodit slova z nositelů pojmových obsahů v samostatné skutečnosti a v direktivní inductory emocí.“⁸⁰ Přirozeně po tomto požadavku se skýtá možnost toto reformované pojetí jazyka využít v prospěch estetiky. Samotnou poezii lze prostřednictvím této perspektivy nově definovat a lze určit i její nové poslání. Poezie se má stát poezií pro pět smyslů, poezií pro všechny smysly.

To se stává základem poetismu, tímto směrem točí kormidlo kapitán Karel Teige, aby svým námořníkům na palubě lodi zajistil soudržnost a pevnou půdu pod nohama. Poetismus se má stát novou estetikou, která by měla působnost na všechny smysly najednou. V návaznosti na Mallarmého a Apollinairovy koncepce se poetismus vyvinul z básnické typografické montáže k nové formě obrazové básně, která se svým lyrickým představením skutečnosti posunula k novému tvaru dynamické obrazové básně, ke kinematografii a filmu. Teige věští, že právě osvobozením básnictví od literatury a osvobozením obrazu od zobrazení se dějiny malířství jako zobrazovacího média naplnily.

Dynamické obrazové básně mají převzít úlohu klasického obrazu i básně. Jejich fúzi má vzniknout obrazová poezie, knižní fotografie a typomontážní obraz básně a zároveň časoprostorový obraz, pohyblivý a barevný, který připomíná hudbu. Problematikou fotografických montáží se zabýval ve studii *Fotografie* Karel Císař. „Tyto nové metody postupu lépe odpovídají potřebám současného člověka.“ píše Teige.⁸¹ Zároveň však dodává, že se nejedná o obrodu, ale o zcela novátorské pojetí uměleckých útvarů, jejich vynalezení. Nová bílá místa v poznání, jež mohou být zkoumána výdobytky technické civilizace, jsou

⁸⁰ TEIGE, K.: Manifest poetismu. In: VLAŠÍN, Š.: *Avantgarda známá a neznámá II. Sv. 2: Vrchol a krize poetismu 1925–1928*. Praha: Svoboda 1972, s. 572.

⁸¹ Tamtéž, s. 577.

výzvou pro experimenty. Nové umění poetismu má za úkol vytvořit nové básně plné barev, zvuků, světél, vůní a pohybu. Tuto poezii Teige označuje za poezii pro všechny smysly.

Baudelaire stanovil koncepty příští poezie, která nemá ve čtenáři jen vzbuzovat pocity harmonie, takto pojatá tendenční literaturu nemá v budoucím umění místo. Poezie se má stát autonomním jazykem, jež „spojuje básnickou hru slov s hrou barev a zvuků, tuší možnosti nové, vyšší poezie, poezie bez poetiky, básně osvobozené imaginace, první předzvěst poezie pro všechny smysly“.⁸² Spojením těchto jednotlivostí, spojením tance, hudby a básně vzniká dle Wagnerovy estetiky jediný a opravdový výraz lidské umělecké tvořivosti: „Gesamtkunstwerk“. Toto jedinečné spojení uměleckých vyjádření nabízí nové a revoluční perspektivy. Pro nastolení vlády čisté poezie, poezie pro všechny smysly, je nutné vytvořit nové prostředky k tomuto úkolu vhodné. Je třeba zřít se historických a zastaralých technik, revidovat vlastní pojmový slovník, vrátit se ke skutečnosti oproštěné od balastu nesamozřejmých a nejednoznačných významů.

Teige píše, že je možné básnit beze slov. Slova lze nahradit spolehlivějšími nástroji vyjádření: konstruktivním a vědecky zkontrolovaným. Dle Teigeho „[...] nahrazením slov musí přijít nová doba barvy, tvary, světlo, pohyby, zvuky, vůně a energie.“⁸³ Vytvořením obrazových básní se završila tendence zoptičtit poezii. Obrazové básně se dále vyvíjely do fotogenických

a kinematografických. Dynamické obrazy jsou plné střídání bílé a černé barvy, harlekynád v přímém přenose, které neměly a nemají obdobu. Poetisté se pokoušejí svázat samotný časoprostor a prostřednictvím tohoto svázání jej osvobodit a dodat mu nové energie jako umění pohybu.

Poetismus se chce stát nositelem nových možností básnění. Prostřednictvím nových technických a vědeckých vynálezů se jeho potenciál zbásnit celý vesmír stává dostupnějším a dostupnějším. Poetismus „[...] se chce zmocnit celého vesmíru lidského ducha dojetím všech člověkových smyslů“.⁸⁴ Dosavadní umění nedisponuje schopností uspokojit právě rodící se vědomí nových generací. Potřeba zažít něco nového, snaha o překonání předchozí zkušenosti vede k nespokojenosti se současným vystavovaným uměním v galeriích, jež zraky poetistů nudí. Hmat vyžaduje kultivaci a novou inspiraci. Sluch je zvyklý na dosavadní hudbu a chce zažít něco nového, chuť potřebuje testovat své hranice. Poetisté touží po poznání všemi smyslů. Nové pojetí poezie tyto možnosti nabízí. A nabízí ještě víc. Skrze zkoušenou

⁸² TEIGE, K.: Manifest poetismu. In: VLAŠÍN, Š.: *Avantgarda známá a neznámá II. Sv. 2: Vrchol a krize poetismu 1925–1928*. Praha: Svoboda 1972, s. 578.

⁸³ Tamtéž, s. 585.

⁸⁴ Tamtéž s. 587.

senzibilitu tak má kdokoliv schopnost poznat a zabavit svou duši, své nitro. Nikoliv k jeho periferním součástem, ale k celému člověku má promlouvat poezie pro všechny smysly. Poezie pro sluch, poezie pro čich, poezie pro chuť, poezie pro hmat, poezie pro zrak.

Prostřednictvím těchto teoretických koncepcí se má dosáhnout závěrečného a kýženého úspěchu poetismu: objevit radost a životní štěstí. Propojením všech smyslů se má vytvořit cesta vedoucí k „jednotné a všeobecné tvůrčí energii“.⁸⁵ Poetismus má ambici vyrovnávat rozdíly mezi duchem a tělem. Má působit blahodárně tam i tam. Má nastolit vládu fyzické i psychické euforie, štěstí jako cíl poetismu je ukryto především v tvorbě. „Štěstí chce být součástí řádu, harmonie a díla.“⁸⁶ Naleznout toto štěstí v produktivním a smysluplném životě je cílem bytí a směřovat k naplnění života jako poezie a básně samé rovněž. Poetismus staví vlastní paralelní svět harmonie a štěstí.

4.1. Konstantin Biebl – Nový Ikaros (1929)

Rozsáhlá básnická skladba *Nový Ikaros* Konstantina Biebla z roku 1929 je dedikována režiséru E. F. Burianovi a je rozdělena do čtyř tematických částí. Ty jsou přibližně konstruovány dle témat smrti, vzpomínek na světovou válku, cest po jihovýchodní Asii a lásky.

Básnická skladba se jmenuje podle slavného příběhu z řecké mytologie o Daidalovi a jeho synu Ikarovi. Byli zajatci krétského krále Mínose. Protože však chtěli z královského paláce uprchnout, sestrojil Daidalos sobě a svému synovi křídla, která držela pohromadě voskem. Ikaros se však během svého letu přiblížil příliš blízko slunci, které roztopilo vosk, a on se zřítil do moře, kde utonul. Tento příběh se stal inspirací pro mnoho uměleckých ztvárnění a jeho syžet převzal i Konstantin Biebl, který jej aplikoval na modernistickou situaci básníka, který se při touze osvobodit sebe sama a vlastní tvorbu při své pýše dostane příliš daleko a jeho cesta skončí tragicky a neúspěšně. Lyrický mluvčí však zkoumá tuto cestu, testuje skutečnost a snové představy, které jsou lyrickým a obrazným jazykem převáděny do skutečností nových.

Konstantin Biebl se v kompozici skladby nepochybně inspiroval Čapkovým překladem Apollinarova *Pásma* z roku 1919. Nebyl ostatně sám. Pásmo se stalo iniciační

⁸⁵ TEIGE, K.: Manifest poetismu. In: VLAŠÍN, Š.: *Avantgarda známá a neznámá II. Sv. 2: Vrchol a krize poetismu 1925–1928*. Praha: Svoboda 1972, s. 592.

⁸⁶ Tamtéž.

básní pro mnoho básníků té doby, kteří vytvořili fenomén tzv. české pásmové poezie.⁸⁷ Pásmové básně začátkem 20. let tvořily součást rané tvorby Jiřího Wolкера, Vítězslava Nezvala, Viléma Závady, Zdeňka Kalisty, Františka Hrubína a dalších. O tomto tématu rovněž psal Aleš Pohorský ve studii *Pásmo*.

Nejpodstatnějším prvkem výstavby pásmové básně je nahrazení tradičního lyrickoepického schématu polytematičností.⁸⁸ Polytematičnost se však v Bieblově *Novém Ikarovi* nevyskytuje pouze v jednotlivých oddílech básně, ale proměňuje se, dynamizuje a uvolňuje i v rámci půdorysu jednoho či dvou veršů. Tato jednotlivá témata na sebe často vůbec nenavazují, respektive navazují velmi volně, asociačním a montážním principem tak vytvářejí paletu interdisciplinárních spojení.⁸⁹ To platí i pro střídající se časoprostorové roviny, lyrický mluvčí svými promluvami evokuje krutost světové války a vzápětí nás dalším veršem vtahuje do nekonečných dálek oceánu. „Však musel na to přijít oceán / aby odplavil těch milion mrtvých od Verdunu“.⁹⁰ Podstatná je také žánrová pestrost, ve které se střídají lyrické obrazy tropických pralesů, exotických zvířat či milostných příběhů s místy až epickými výpověďmi z dětství či z reality války.

Spolu s lyrickým mluvčím se ocitáme v komických situacích, abychom se zase vrátili do těch tragických.⁹¹ Svět se tak v jeho perspektivě jeví rozpolcený, neschopný vlastního přiblížení či nalezení styčných bodů. Tyto divergentní body jsou zesilovány silnými protiklady jak tematickými či motivickými, tak kompozičními, jelikož se nesetkávají ani na rovině verše nebo sloky, ale ani na rovině jednotlivých zpěvů. Celkově toto nesetkávání vede k pocitu prázdnoty a z této prázdnoty pramení děs a hrůza.⁹² „Jsi bubeník který náhle zešílel a bubnuje do tmy a prázdna / chce si to vyřídit s bohem který z něj udělal toho blázna / bubnuje bubeník bubnuje k útoku do tmy a prázdna / kam všichni mrtví se dívají kupředu do tmy a prázdna.“⁹³ Svět tak ve své podstatě ztrácí – paradoxně za zvuku hudby – smysl.

⁸⁷ BAUER, M.: *Pásmo*. In VOJVODÍK, J., WIENDL, J. (eds.): *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2011, s. 257.

⁸⁸ Tamtéž, s. 259.

⁸⁹ WIENDL, J.: Syntézy v poločase rozpadu: generačně založené kritické a básnické koncepty let 1924–1934. In. PAPOUŠEK, V.: *Dějiny nové moderny 2. Lomy vertikál: česká literatura v letech 1924–1934*. Praha: Academia 2014, s. 337.

⁹⁰ BIEBL, K., HOLÝ, J. (ed.): *Básně*. Brno: Host 2014, s. 208.

⁹¹ WIENDL, J.: Syntézy v poločase rozpadu: generačně založené kritické a básnické koncepty let 1924–1934. In. PAPOUŠEK, V.: *Dějiny nové moderny 2. Lomy vertikál: česká literatura v letech 1924–1934*. Praha: Academia 2014, s. 336.

⁹² Tamtéž s. 337.

⁹³ BIEBL, K., HOLÝ, J. (ed.): *Básně*. Brno: Host 2014, s. 202.

Samotný princip asociace je reformován oproti předchozímu poetistickému využití jako sjednocujícího rámce, ve kterém lze najít člověka a jeho místo ve světě. Asociální rozrůzněnost zde hraje roli pomocníka při snaze zobrazit diskontinuální založení světa.⁹⁴ Jsou součástí principu, ve kterém se rozkládá základní tematika skladby, modifikuje se a relativizuje jejich funkčnost. Vytváří se nový model souvztažnosti asociací.⁹⁵

Karel Teige ve svém *Manifestu poetismu* z roku 1928 několikrát opakuje svou představu o budoucím směřování poetismu. Chce, aby se skrze uměleckou tvorbu dodal „jednotlivým projevům životním a estetickým příliv jednotné a všeobecné tvůrčí energie.“⁹⁶ Ačkoliv se jistě částečné sjednocení jednotlivin děje, poetistická představa úplného sjednocení, „syntézy básně a světa“ dohromady prostřednictvím mnohačetných smyslových asociací je v kontextu Bieblova *Nového Ikara* značně zproblematizována.⁹⁷ Toto Teigeho utopistické a idealistické přesvědčení se tříští a stává nemožným. Částečného sjednocení se dosahuje spojením různorodých prvků, které oscilují mezi vědomím a nevědomím, točí se mezi racionálním a iracionálním.⁹⁸

Objevit životní radost a štěstí v tvorbě a v básnění se tak vzhledem k empirické zkušenosti nedaří. Zůstává jen u fantazie a snů, ve kterých se harmonický stav a pocit blaženosti uskutečňuje snadněji. Právě sen se tak dostane do středobodu zájmu příštích básnických pokusů o nalezení rovnováhy ve světě. Tímto tématem se zabývá rovněž Marie Langerová ve studii *Sen, snový záznam*. Poetismus se tak stane základem pro nastupující umění surrealistické. O vzájemném vztahu poetismu a surrealismu pojednává ve svém doslovu k vydání prvního svazku *Díla Karla Teigeho Vývojové proměny v umění* také Vratislav Effenberger.

⁹⁴ WIENDL, J.: Syntézy v poločase rozpadu: generačně založené kritické a básnické koncepty let 1924–1934. In: PAPOUŠEK, V.: *Dějiny nové moderny 2. Lomy vertikál: česká literatura v letech 1924–1934*. Praha: Academia 2014, s. 338.

⁹⁵ Tamtéž.

⁹⁶ TEIGE, K.: Manifest poetismu. In: VLAŠÍN, Š.: *Avantgarda známá a neznámá II. Sv. 2: Vrchol a krize poetismu 1925–1928*. Praha: Svoboda 1972, s. 592.

⁹⁷ WIENDL, J.: Syntézy v poločase rozpadu: generačně založené kritické a básnické koncepty let 1924–1934. In: PAPOUŠEK, V.: *Dějiny nové moderny 2. Lomy vertikál: česká literatura v letech 1924–1934*. Praha: Academia 2014, s. 340–341.

⁹⁸ Tamtéž, s. 341.

Závěr

S avantgardou a s poetistickým uměním zvlášť přišel čas, kdy se každý může stát umělcem. Vysoká míra dostupnosti v kombinaci s technicky vyspělou masovou výrobou a distribucí umění měla vést k propojení všech sfér života v jedno velké umělecké dílo.

Vývoj poetik raných 20. let lze pozorovat jako lineární pohyb, ve kterém předchozí plynule navazuje na nově vznikající. Karel Teige svými dvěma programovými statěmi *Obrazy a předobrazy* a *Nové umění proletářské* tento vývoj zachycoval a pokoušel se na vybudovat umění nová, poučená z historického vývoje. Proletářská literatura vznikala jako reakce na estetiku prvních avantgardních směrů, které však nenašly odezvu u širokých mas, což jim bylo jejich kritiky vytýkáno. Na tento apel se pokoušeli reagovat básníci Jaroslav Seifert sbírkou *Město v slzách* a Vítězslav Nezval básnickou skladbou *Podivuhodný kouzelník*, kteří probouzeli uvědomění dělnické třídy a chtěli tak povzbudit a pozvednout revolučního ducha v jednotlivcích i v celé společnosti. Cesta k estetizaci světa byla pomalu rozšiřována každou další básnickou sbírkou.

Z podobného podhoubí vyrůstá i poetismus, který reviduje neosvědčené prvky proletářského umění, bere si z něj ty funkční a ty potom aplikuje v rámci svého nového celostního pojetí světa. Umělecký směr založený a usměrňovaný Karlem Teigem se stal programem Umělecké skupiny Devětsil a jeho jednotliví představitelé tvořili svá díla s různou mírou demonstrativnosti Teigeho teoretických tezí uveřejňovaných v jeho manifestech.

Jeho koncepty zažily snad všechny možné typy reakcí: od nadšeného přijímání a velebení po chladnou nedůvěru a nezám. Poetismus, tak jak byl koncipován v manifestu *Poetismus* z roku 1924, se pokoušel nastolit vládu smíchu a radosti v každém prožívaném okamžiku. Měl ambici nahradit tradiční vnímání uměleckých směrů a stavěl se do nadřazené pozice, pozice, ve které by se stal nejenom okrajovou součástí života, ale také jeho živoucím naplněním, modem vivendi. Hravost a idealistická lehkost úměrně odpovídající mládí tvoří základní kompoziční i významovou strukturu pozdějších sbírek obou výše zmíněných poetistických básníků.

Jaroslav Seifert ve sbírce *Na vlnách TSF* vytváří specifickou poetiku objevem krásy v každém momentu života, která je společně s novým technickým zpracováním básnického typu zcela vypovídající o hledání a nalezení požitku a úsměvu z vizuálního pojetí poezie. Vítězslav Nezval komponuje básnickou knihu *Pantomima* jako intermediální propojení jednotlivých forem a žánrů. Tvůrčí a novátorský přístup k médiu básnické sbírky se zračí i v podobě kolektivního autorství *Pantomimy*. Lyrický mluvčí ve sbírce Konstantina Biebla *S lodí jež dováží čaj a kávu* rovněž potvrzuje velkou míru sounáležitosti či spíše jasnou

generační shodu ve vnímání reality světa a jeho převedení do básnického jazyka. Teigeho koncepty tak našly uplatnění v umělecké tvorbě jeho souputníků.

V reformovaných a přepracovaných poetistických tezích formulovaných v *Manifestu poetismu* z roku 1928 Teige požaduje poezii pro pět smyslů, poezii celostní, zasahující celého člověka. Jejím vyústěním má být harmonie a životní štěstí. Konstantin Biebl v *Novém Ikarovi* skutečně zasahuje celého člověka svou neotřelou formou, kombinací a kontrastů exotiky, domova, války a lásky. Generační zkušenost se však pomalu přesouvá jiným směrem, skutečnost světa se pomalu ale jistě mění z idealisticky krásné vidiny budování nových zítřků do uvědomění si nedostatečnosti, přílišné velkorysosti a celkové nefunkčnosti Teigeho principů. Dochází k deziluzi a vystřízlivění, uvědomění si reality a jejího vnímání. Verše Konstantina Biebla tak můžeme interpretovat jako labutí píseň za poetismem, byť některé poetistické teze a teoretické vize zůstaly samozřejmou součástí českého literárního života.

Primární literatura a sekundární literatura

Primární literatura / manifesty

TEIGE, Karel: Obrazy a předobrazy [1921]. In: VLAŠÍN, Štěpán: *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1: Od proletářského umění k poetismu, 1919–1924*. Praha: Svoboda 1971, s. 97–103.

TEIGE, Karel. Nové umění proletářské [1921]. In: VLAŠÍN, Štěpán: *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1: Od proletářského umění k poetismu, 1919–1924*. Praha: Svoboda 1971, s. 24–275.

TEIGE, Karel: Poetismus [1924]. In: VLAŠÍN, Štěpán: *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1: Od proletářského umění k poetismu, 1919–1924*. Praha: Svoboda 1971, s. 554–561.

TEIGE, Karel: Manifest poetismu. In: VLAŠÍN, Štěpán: *Avantgarda známá a neznámá II. Sv. 2: Vrchol a krize poetismu 1925–1928*. Praha: Svoboda, 1972, s. 557–593.

Primární literatura / básnické sbírky

BIEBL, Konstantin, HOLÝ, Jiří (ed.): *Básně*. Brno: Host 2014.

NEZVAL, Vítězslav: *Pantomima: poesie*. 5. vyd. Praha: Akropolis 2004.

NEZVAL, Vítězslav. Podivuhodný kouzelník. In: SEIFERT, Jaroslav, TEIGE, Karel (eds.): *Revoluční sborník Devětsil Reprint*, Praha: Akropolis - Filip Tomáš 2010.

SEIFERT, Jaroslav, VÍŠKOVÁ, Jarmila (ed.): *Město v slzách. Samá láska. Svatební cesta. Slavík zpívá špatně. Poštovní holub*. Praha: Československý spisovatel 1989.

SEIFERT, Jaroslav, TEIGE, Karel (ed.): *Na vlnách TSF: poesie*. Vyd. 5. (V nakl. Akropolis 3. vyd.). Praha: Akropolis 2011.

Sekundární literatura

BAUER, Michal: Proletářské umění. In. VOJVODÍK, Josef, WIENDL, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta 2011, s. 263–278.

BRABEC, Jiří: Zrod české poválečné avantgardy. In PAPOUŠEK, Vladimír (ed.): *Dějiny nové moderny: česká literatura v letech 1905–1923*. Praha: Academia 2010, s. 350–365.

CÍSAŘ, Karel: Fotografie. In VOJVODÍK, Josef, WIENDL, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta 2011, s. 153–160.

ČERVENKA, Miroslav, MACURA, Vladimír, MED, Jaroslav a PEŠAT, Zdeněk: *Slovník básnických knih: díla české poezie od obrození do roku 1945*. Praha: Československý spisovatel 1990.

EFFENBERGER, Vratislav: Doslov. In EFFENBERGER, Vratislav (ed.), TEIGE, Karel: *Vývojové proměny v umění*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců 1966, s. 339–397.

KAVALÍR, Ondřej: Evropa modernismu a avantgard. In SEIFERT, Jaroslav, TEIGE, Karel (eds.): *Revoluční sborník Devětsil Reprint 1. vyd.*, Praha: Akropolis - Filip Tomáš 2010, s. 211–222.

KUBÍNOVÁ, Marie: *Proměny české poezie dvacátých let*. Praha: Československý spisovatel 1984.

HANÁKOVÁ, Petra: Film: sedmé umění, desátá múza. In VOJVODÍK, Josef, WIENDL, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta 2011, 145–151.

HORA, Josef: Co s poetismem? In VLAŠÍN, Štěpán (ed.): *Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu 1925–1928*. Praha: Svoboda 1972, s. 495–499.

MACURA, Vladimír: Básnický cestopis. In ZEMAN, Milan (ed.): *Poetika české meziválečné literatury*. Praha: Československý spisovatel 1987, s. 33–55.

MÁLEK, Petr: Masová (re)produkce. In VOJVODÍK, Josef, WIENDL, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta 2011, s. 181–198.

MÁLEK, Petr: Město. In VOJVODÍK, Josef, WIENDL, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta 2011, s. 199–224.

PAPOUŠEK, Vladimír: *Civilizační poezie*. In VOJVODÍK, Josef, WIENDL, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta 2011, s. 93–98.

PEŠAT, Zdeněk: *Jaroslav Seifert*. Praha: Československý spisovatel 1991.

POHORSKÝ, Aleš: Pásmo. In ZEMAN, Milan (ed.): *Poetika české meziválečné literatury*. Praha: Československý spisovatel 1987, s. 56–79.

SEIFERT, Jaroslav: *Všecky krásy světa*. Praha: Československý spisovatel 1982.

VEBEROVÁ, Veronika: Exotismus, básnický cestopis. In VOJVODÍK, Josef, WIENDL, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta 2011, s. 135–143.

VOJVODÍK, Josef: Abeceda. In VOJVODÍK, Josef, WIENDL, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta 2011, s. 63–74.

VUČKA, Tomáš: Devětsil a proletářské umění. In SEIFERT, Jaroslav, TEIGE, Karel (eds.): *Revoluční sborník Devětsil Reprint I. vyd.*, Praha: Akropolis - Filip Tomáš 2010, s. 223–245.

WIENDL, Jan (ed.): *Čtení o Karlu Teigovi: vize, realizace, divergence 1919–1938*. Praha: Institut pro studium literatury 2015.

WIENDL, Jan: *Hledači krásy a řádu. Studie a skici k české literatuře 20. století*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2014.

WIENDL, Jan. Syntézy v poločase rozpadu: generačně založené kritické a básnické koncepty let 1924–1934. In PAPOUŠEK, Vladimír: *Dějiny nové moderny 2. Lomy vertikál: česká literatura v letech 1924–1934*. Praha: Academia 2014, s. 322–386.

ŠALDA, F. X.: O nejmladší poezii české. Dvě přednášky a dvě stati. In FLAIŠMAN, Jiří (ed.): *Čtení o Jaroslavu Seifertovi: hledání proměn autorovy poetiky*. Praha: Institut pro studium literatury 2014, s. 44–47.

ŠALDA, F. X.: O poetismu. In: VLAŠÍN, Š. (ed.): *Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu 1925–1928*. Praha: Svoboda 1972, s. 489–494.